HISTOIRE DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE EN FRANCE DEPUIS SES ORIGINES...

Gustave Chouquet

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE DRAMATIQUE

EN FRANCE

Paris. — Typographie Ambroise Firmin Didot, rue Jacob, 56.

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE DRAMATIQUE

EN FRANCE

DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'A NOS JOURS

PAR

GUSTAVE CHOUQUET

Ouvrage couronné par l'Institut

PARIS

LIBRAIRIE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie

56, RUE JACOB, 56.

1873

1609

L'histoire de la musique, malgré le vif attrait qu'elle présente, n'a encore inspiré que fort peu d'ouvrages sérieux. Elle commence cependant à captiver l'attention d'une classe assez nombreuse de lecteurs, et l'on peut espérer maintenant que cette branche nouvelle de notre littérature s'enrichira promptement de travaux intéressants et variés.

Cette science, si longtemps dédaignée ou négligée, était depuis bien des années déjà devenue le sujet favori de mes études, lorsque, en 1868, l'Académie des Beaux-Arts, de l'Institut de France, mit au concours le programme suivant :

Définir la musique dramatique : faire connaître ses origines et ses divers caractères.

Déterminer les causes sous l'influence desquelles prédomine ou s'affaiblit, dans l'art musical, l'élément dramatique, et, à ce point de vue, donner un aperçu sommaire de l'histoire de la musique dramatique en France, depuis et y compris Lully jusqu'à nos jours.

Après avoir lu ce programme, je me demandai comment il convenait de disposer du large cadre que l'Académie des Beaux-Arts appelait les littérateurs-musiciens à remplir. Deux plans s'offraient à moi : ou bien diviser mon essai en deux parties distinctes, l'une toute théorique, l'autre purement narrative; ou bien faire sortir la théorie de l'exposé même de l'histoire. A suivre le premier plan, je voyais l'inévitable inconvénient de me rapprocher de plusieurs de mes devanciers, de recourir à des classifications et de me livrer à des analyses qui eussent rappelé soit certains chapitres des traités de Chabanon, de Chastellux, de Nougaret, de Laurent Garcins et de Martine, soit encore le livre *de l'Opéra*, le plus sérieux des écrits de Castil-Blaze. Une telle division brisait d'ailleurs l'unité de l'ouvrage, cette règle capitale et salutaire qu'on n'a plus le droit d'imposer aux autres, quand on ne sait pas soi-même la respecter.

Méditant le programme tracé par l'Académie, je reconnus que j'étais obligé de remonter aux origines de l'Opéra, d'expliquer pourquoi le drame lyrique constitue un genre à part et réunit tous les éléments qui forment l'attrait du drame sacerdotal, du drame aristocratique et du drame populaire. J'entrevis alors la nouveauté, en même temps que la variété prodigieuse du sujet qui m'était proposé; mais, apercevant aussi les innombrables difficultés de la tâche historique que j'allais entreprendre, un instant je faillis reculer devant ce labeur considérable : la pensée de me rendre encore une fois digne de mes juges éminents releva mon courage et me donna la force de me mettre résolûment à l'œuvre.

J'avais amassé, il est vrai, beaucoup de matériaux qui me pouvaient servir pour écrire une Histoire de la Musique dramatique en France. Ainsi j'avais préparé la liste de tous les opéras représentés à Paris depuis l'établissement du théâtre de l'Académie. Je m'empressai de revoir mes notes : mettant à part et classant chronologiquement celles qui se rapportent au répertoire de notre première scène lyrique, je m'efforçai de donner à une simple nomenclature l'intérêt d'une pièce historique des plus utiles à consulter. On en jugera aisément, si l'on veut bien se reporter à l'Appendice, qui renferme une multitude de faits curieux et bons à connaître.

Il m'eût été facile de dresser pareillement la liste des opéras représentés aux spectacles de la Foire, à l'Opéra-Comique et au Théâtre lyrique.

Bien que j'aie rassemblé un nombre considérable de documents relatifs aux annales de toutes nos scènes d'opéra, je n'ai point voulu placer à la suite du répertoire général de l'Académie de musique un second travail du même genre, et je me suis contenté, à l'aide de parenthèses, d'utiliser à propos dans le corps de cet ouvrage des dates et des faits que j'ai puisés aux sources les plus sûres. En accumulant à la fin de ce volume les renseignements de toutes sortes et les pièces justificatives, j'aurais craint de m'exposer au reproche d'avoir accordé à l'accessoire une importance excessive et d'avoir ainsi perdu de vue mon objet principal.

La chronologie a sans doute une incontestable utilité, puisqu'elle sert de base aux travaux de l'historien ; mais cette science aride rebuterait vite les esprits les plus exacts, si elle ne les préparait à une étude bien autrement difficile et compliquée, bien autrement instructive et féconde que celle des dates et des événements. Les faits n'intéressent qu'à raison des causes qui les provoquent et des effets qui en résultent : il ne suffit donc pas de les rassembler, il faut surtout les grouper méthodiquement, en déduire des conséquences rigoureuses, en dégager un profitable enseignement. C'est ce que j'ai tâché de ne point oublier en écrivant ce livre.

Jusqu'ici l'on a envisagé l'histoire de l'opéra français sous un jour assez frivole, et l'on y a puisé plus d'anecdotes galantes que de leçons d'esthétique. Il m'a semblé que le moment était venu de prouver qu'un peu de philosophie ne nuit jamais, même dans un sujet où l'on ne s'est pas encore avisé d'en introduire. Aussi me suis-je efforcé d'embrasser dans toute son étendue le vaste horizon qui s'ouvrait devant moi et, dans l'exécution de mon tableau historique, ai-je visé à conquérir l'estime des maîtres et à mériter la confiance des simples amateurs. Le verdict si flatteur de l'Académie me permet d'espérer que j'ai réussi à exposer avec clarté les principes qui guident les compositeurs sincèrement épris de leur art, à montrer que nos annales lyriques se rattachent à l'histoire générale de la France, à établir que la littérature et les beaux-arts ont entre eux de secrètes affinités, et que toujours ils s'inspirent de l'esprit de l'époque à laquelle ils appartiennent.

Pour tracer sous une forme concise un résumé complet de l'histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours, je puis affirmer, d'ailleurs, que je ne me suis point épargné la peine : rien ne m'a coûté pour arriver à offrir à mes lecteurs, dans ce seul volume de 450 pages, les renseignements qu'on était précédemment obligé de puiser dans toute une bibliothèque de livres spéciaux.

Sans m'exagérer la valeur de mon travail, je me sens pourtant en droit de déclarer comme Montaigne que « c'est ici un livre de bonne foi ». Non-seulement je n'y ai caché aucune des

sources d'information auxquelles j'ai puisé, mais, pour apporter dans mes appréciations une scrupuleuse impartialité, je me suis condamné pendant une année entière à un régime bien sévère et tout à fait inusité. J'ai oublié volontairement qu'il existe à Paris des théâtres lyriques, je me suis même privé d'assister aux concerts du Conservatoire, et j'ai, pour ainsi dire, recommencé mon éducation musicale. Afin de me mieux rendre compte des progrès successifs de l'art musical, j'ai d'abord entendu à l'orgue les drames liturgiques dont j'avais à parler et j'ai infligé à mon oreille le supplice des barbares successions de quartes et de quintes, auxquelles le moyen âge trouvait *une concomitante douceur*. Puis, au fur et à mesure que l'exigeait ma tâche, j'ai lu chaque œuvre dramatique sur laquelle j'avais à formuler une opinion, et c'est ainsi que, de siècle en siècle, j'ai repassé tout le répertoire de nos compositeurs classiques, grands et petits. Je n'ai pas cité un seul morceau d'opéra, fût-il d'un musicien de troisième ordre, sans en avoir pris connaissance et bien souvent sans l'avoir entendu à nouveau. Grâce à ce système, j'ai pu rendre pleinement justice aux maîtres du passé comme aux chefs glorieux de l'école moderne, et, même en abordant la période actuelle, même en parlant des vivants, — entreprise toujours fort délicate, — j'ai continué d'user de mon procédé habituel, et j'ai tenu jusqu'au bout à ne point m'écarter de ce que je crois la vérité.

Puisse maintenant le public accueillir ces pages avec autant d'indulgence que l'Académie des Beaux-Arts! Puisse-t-il trouver à les lire la moitié du plaisir que j'ai éprouvé à les composer! Je me considérerais comme doublement récompensé de mes longs efforts, si ce livre contribuait à répandre parmi les élèves de nos écoles de musique le goût des fortes études et le respect des classiques traditions, et s'il démontrait à toutes les classes de lecteurs qu'un esprit animé d'intentions généreuses et patriotiques, qu'un critique sincère et désintéressé puise dans la religion de l'art son amour du juste et du vrai, du bien et du beau.

G. C.

Paris, ce 29 janvier 1873.

INTRODUCTION

En appelant Dieu l'architecte de l'univers, l'homme a voulu rendre hommage au souverain maître qui lui a donné des yeux pour voir, des oreilles pour entendre, un langage pour exprimer ses pensées, une voix musicale pour chanter ses joies et ses douleurs. Si nous ne devions découvrir dans les spectacles du monde physique qu'un vain déploiement ou qu'une lutte incessante de forces mises en mouvement par un aveugle hasard; si nous n'étions nous-mêmes que de la matière vibrante, notre intelligence n'aurait besoin ni de s'élever jusqu'aux idées d'ordre, de proportion et d'harmonie, ni de mesurer l'espace et la durée; notre âme ne serait point ébranlée par des images ou par des accents sublimes, et nous végéterions sur cette terre dans une parfaite indifférence morale, sans chercher à connaître et sans songer à pratiquer les lois du vrai, du bien et du beau.

*
* *

C'est en contemplant les phénomènes célestes, c'est en admirant les merveilles de la création, c'est en voulant créer à son tour et en s'inspirant des tableaux qui frappaient sa vue, que l'homme apprit à exercer son adresse manuelle, à satisfaire les besoins de sa mémoire ou de son imagination, à distinguer le beau sensible du beau idéal, à passer

enfin de l'imitation grossière à la libre interprétation de la nature. Le jour où il mit de son âme dans son œuvre, il mérita le nom d'artiste et put devenir un maître.

*
* *

Les beaux-arts doivent leurs progrès et les ressemblances que l'on remarque entre eux à l'idée de fini et de symétrie, dont l'homme s'inspire dans toutes ses œuvres. Qu'ils s'attachent simplement à l'imitation matérielle, ou qu'ils vivent exclusivement de l'idéal, les uns et les autres n'existent qu'à la condition d'obéir à cette loi d'achèvement et de régularité.

Il est donc facile de signaler non-seulement des principes communs aux arts du dessin, mais encore des analogies frappantes entre des arts d'un caractère et d'un but différents. Le musicien et le poëte, comme l'architecte et le peintre, recherchent également dans leurs ouvrages l'harmonie des lignes, des formes et des couleurs. C'est parce que tous les arts sont des puissances de même nature et d'un ordre supérieur qu'un illustre écrivain allemand a pu définir poétiquement la musique l'*architecture des sons,* et qu'on a souvent appelé l'architecture la *musique de l'étendue.* Il y a, en effet, une parenté proche entre ces deux grands arts qui ont donné naissance à tous les autres; mais chacun d'eux n'en possède pas moins un domaine distinct. « L'architecte, comme l'a dit excellemment M. Ch. Blanc, s'adjuge l'espace, qui est une perception de la vue; le musicien mesure le temps, qui est une conception de l'esprit. Invisible, impalpable, la musique a par conséquent plus de spiritualité que l'architecture. Celle-ci est un art extérieur et matériel; celle-là est un art interne et qui dérive directement de l'âme. Mais l'une et l'autre, usant de la proportion et de la consonnance, nous causent des impressions quelquefois sublimes et qui semblent tout à fait contraires aux moyens qu'elles emploient (1). »

*
* *

(1) Ch. Blanc, *Grammaire historique des arts du dessin*, p. 63.

Par leur origine, par leur essence, par leur caractère, par l'importance de leur rôle historique et social, les beaux-arts, on le voit, ouvrent un vaste champ à la pensée et conduisent aux considérations de l'ordre le plus élevé. La musique surtout, art et science à la fois, nous paraît digne des méditations du philosophe, des analyses du savant, des préférences du poëte et des études de l'historien. Elle ne s'adresse pas uniquement aux sens, comme on l'a maintes fois prétendu. L'oreille, sans doute, entend et perçoit les sons; c'est elle qui nous aide à les distinguer et qui en transmet fidèlement à l'âme les modifications infinies; mais, pour nous comme pour le critique éminent que nous venons de citer, la musique est autre chose et mieux qu'un art de pure sensation. Nous reconnaissons avec tout le monde qu'elle agit sur les nerfs et qu'elle les peut secouer violemment, à la façon d'un fluide électrique; seulement, quand elle produit de tels effets, c'est qu'on emploie des moyens grossiers, c'est qu'on recourt de préférence à l'élément physique qui entre en elle et qu'on en abuse; pour tout dire d'un seul mot, c'est qu'on oublie les préceptes du grand art. Certes nous nous garderons bien de nier la puissance des rhythmes énergiques, ainsi que des sonorités intenses, et il nous est défendu d'ignorer le parti que, dans de certaines situations théâtrales, un compositeur a la faculté d'en tirer; nous croyons pourtant que tous les maîtres inspirés ont horreur du bruit et des procédés vulgaires, car ils savent que les triomphes de la violence sont de courte durée, et que la mission de l'artiste n'est point de matérialiser les âmes.

***

Non, la musique n'est point cet art sensuel, inconscient et corrupteur auquel un poëte que nous aimons a déclaré si injustement la guerre (1). Il n'est point vrai non plus que « l'impression générale de la musique sur l'oreille soit la même que celle du kaléidoscope sur l'œil ». — Quoi! les chefs-d'œuvre des Palestrina et des Handel, des Bach et des Haydn, des Gluck et des Mozart, des Méhul et des Cherubini, des Beethoven et des

(1) Victor de Laprade, *Philosophie de la musique* (*Correspondant*, numéro du 25 avril 1866). M. de Falloux a réfuté dans *le Correspondant* même (10 août 1868) les opinions émises par son illustre collègue de l'Académie française.

Weber, ne seraient que des combinaisons ingénieuses, des amusements insignifiants! Quoi! sans le secours d'aucune parole, un chant nous porte à la rêverie, à l'enthousiasme, à l'héroïsme; une mélodie, par le tour qu'on lui a donné, nous charme, nous captive, nous émeut et nous révèle en même temps la nationalité, le style et parfois même le caractère de son auteur; une des conceptions grandioses du chantre des neuf symphonies nous enlève à la terre et nous ouvre les horizons des cieux; quoi! l'art musical a le don de ravir ainsi notre esprit, de toucher notre cœur, d'élever notre âme à Dieu, et les élus de cet art magique ne seraient que des ornemanistes, des peintres décorateurs tout au plus, et, finalement, il faudrait comparer leurs inventions au jouet dont s'amuse l'œil d'un enfant (1)! — Jamais nous n'adopterons de pareilles conclusions, qui tendent à ruiner tout amour de l'idéal, toute foi poétique, toute religion du beau.

*
* *

Si la langue des sons avait pour but unique de flatter nos sens, si elle ne devait servir qu'à nous bercer ou à nous récréer mollement, quel philosophe ancien ou moderne eût songé à la déclarer divine dans son essence, dans son origine et dans sa destination?

La musique, il est vrai, n'exprime point par elle-même des idées précises, elle n'éveille pas toujours en nous des sentiments déterminés, et elle ne parle en aucun cas à la première personne du singulier, à la manière d'un égoïste; mais de ce qu'elle n'est pas une langue en tout semblable à celle de la poésie ordinaire, s'ensuit-il que le comte de Montlosier ait eu tort d'affirmer que « elle est la parole de l'âme sensible, comme la parole est le langage de l'âme intellectuelle? » Quoi qu'il en soit, cette définition nous semble meilleure et bien autrement significative que celle de J.-J. Rousseau, qui, malgré sa double qualité d'écrivain spiritualiste et de compositeur, n'a vu dans la science musicale qu'un art frivole, « l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille ». — Dire que « la musique est la parole de l'âme sensible », n'est-ce pas déclarer en même temps qu'elle n'est point née du langage, qu'elle ne repose pas sur l'imitation des voix de la nature et qu'elle est

(1) Ch. Beauquier, *Philosophie de la musique*, p. 190.

destinée à traduire et à faire partager les émotions qui peuvent agiter l'âme humaine? Cette définition philosophique, mais encore un peu vague, de Reynaud de Montlosier, a conduit Joseph d'Ortigue à formuler la sienne en ces termes : « la musique est un langage donné à l'homme comme auxiliaire de la parole, pour exprimer, au moyen de la succession et de la combinaison des sons, certains ordres de sentiments et de sensations que la parole ne saurait rendre complétement ».

*
* *

D'après les philosophes idéalistes et les théoriciens religieux, l'homme n'a pas inventé la musique : il n'a fait que la découvrir (1). — Nous n'avons pas, du reste, à sonder ici ces mystères, et la sagesse consiste peut-être à pratiquer la résignation et l'humilité, au lieu de chercher à franchir les bornes assignées à notre raison.

Mais nous apercevons sans peine ce que l'on gagne à représenter l'art musical comme une émanation de Dieu : on ramène par là les divers systèmes de musique à un seul, d'où découlent tous les autres; on constitue une gamme primitive d'où dérivent toutes les tonalités connues et pratiquées depuis la plus haute antiquité jusqu'à nos jours, et l'on nous montre un but suprême à poursuivre, en nous fournissant un point de départ qui permet d'expliquer les révolutions accomplies.

Que la musique, d'ailleurs, ait, comme la parole, une origine céleste, ou qu'on lui donne pour berceau le cœur de l'homme, nous inclinons à penser qu'elle n'a point varié dans ses éléments essentiels, et qu'elle a été pour les anciens ce qu'elle est encore à présent pour les peuples modernes : seulement l'art musical n'a cessé de marcher en progressant, surtout depuis le XIIe siècle, et c'est de nos jours qu'il a atteint enfin ses développements les plus amples et les plus merveilleux.

*
* *

Dans l'origine, on s'est contenté de mélodies lentes et graves, de mélodies simples, naturelles et naïves, comme les sentiments qu'elles

(1) Villoteau, *de l'Analogie de la musique avec le langage*, t. II, p. 127.

devaient exprimer. Le rhythme musical et poétique auquel on les assujettit, amena les chanteurs à pratiquer les lois de la mesure, et le chant mesuré, les danses chantées permirent de constater que le caractère d'une mélodie dépend du mouvement général qu'on lui imprime et de l'accent avec lequel on interprète chacune de ses phrases. Il ne resta plus alors à trouver que la modulation, qui est destinée à marquer les soubresauts de la pensée ou à exprimer les modifications de l'âme humaine; dès qu'on sut moduler, on posséda le privilége de varier à l'infini les ressources du style mélodique.

Mais la mélodie n'est que l'idée toute nue et représente en quelque sorte le dessin qu'on peut tracer avec des sons : le musicien avait encore à découvrir le principe de la couleur. — Le jour où des voix d'un timbre différent entonnèrent en même temps un refrain aimé, en ne le chantant plus à l'unisson, ce jour-là naquit l'harmonie, — harmonie insignifiante, simples accords consonnants et enchaînés d'une façon barbare, sans aucun doute, mais première révélation de l'art d'écrire la musique à plusieurs parties.

Plus tard, on inventa des instruments de timbres encore plus variés que les diverses natures de voix : ils donnèrent lieu à toutes sortes de combinaisons nouvelles et fournirent aux compositeurs cette palette éclatante que n'ont vraisemblablement connue ni rêvée les musiciens de l'antiquité.

*
* *

L'histoire nous apprend que l'art musical s'est développé selon cet ordre naturel et logique, partant d'un élément simple pour s'élever graduellement jusqu'aux effets les plus imposants et les plus compliqués. Elle nous le montre aussi servant la cause du gouvernement sacerdotal, puis les intérêts et les plaisirs de l'aristocratie militaire ou du pouvoir politique, avant de trouver son expression triomphante dans l'interprétation des sentiments qui agitent le cœur des vastes multitudes.

Où le peuple n'est pas, la poésie est morte !

a dit un maître éloquent qui nous honore de son amitié (1). C'est en con-

(1) Saint-René Taillandier, *Souvenirs de province pendant le siége de Paris*, p. 28.

voquant à ses fêtes toutes les classes de la société, c'est en devenant théâtrale et dramatique, que la musique a conquis l'immense faveur dont elle jouit chez les nations modernes.

Ce n'est pas trop d'un livre entier pour envisager sous ses divers aspects ce genre particulier de musique, qui tend à dominer tous les autres. Là encore, nous aurons l'occasion de le démontrer, le progrès s'est accompli d'après des lois d'un enchaînement rigoureux. Du récitatif et de la mélopée nous verrons naître la mélodie dramatique, et de la science sortir l'expression ; nous assisterons alors à la création du drame lyrique proprement dit; puis, devant nous, à la fin du XVIII[e] siècle, s'ouvrira l'ère des triomphes de la symphonie dramatique. Et les annales du théâtre moderne, d'accord avec les enseignements de l'histoire de la musique, nous forceront d'attribuer aux victoires éclatantes de la symphonie instrumentale le caractère qui distingue les opéras représentés depuis Mozart, et l'état auquel est maintenant parvenu l'art musical.

Consultons, sans plus tarder, ces glorieuses annales du théâtre européen : cherchons à définir le drame lyrique, à en démêler les origines, à en diviser les genres, à en signaler les révolutions principales et surtout à en tirer des leçons profitables. Efforçons-nous, en un mot, de prouver que l'histoire des beaux-arts, qui se rattache nécessairement à l'histoire générale des peuples, en forme la partie la plus attrayante et la plus poétique.

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE DRAMATIQUE

EN FRANCE

CHAPITRE PREMIER

I. Point d'art sans génie poétique. Source divine de la poésie : les musiciens, comme les littérateurs, puisent aux deux courants qu'elle alimente. Domaine du drame et de la musique dramatique. Trois classes de drames correspondant aux anciens ordres de l'État. — II. Origines de l'opéra moderne. Premiers drames liturgiques. Les Vierges sages et les Vierges folles. — III. Irruption de la chanson et de la danse dans l'Église. Commencements de la parodie : la fête de l'Ane. Caractère musical du théâtre du moyen âge pendant la période antérieure au douzième siècle.

I.

Les monuments de l'art sont l'expression du génie poétique des peuples. Les considérer comme une simple imitation de la nature, c'est n'en saisir, selon nous, que le côté plastique et leur enlever toute spiritualité. Aussi nous refusons-nous à croire que le véritable artiste se contente de copier les tableaux qui frappent ses regards : lorsqu'il les reproduit plus ou moins fidèlement, il s'efforce, pensons-nous, de rendre et de faire partager l'émotion qu'il a ressentie en contemplant un beau spectacle ou en se mêlant à une scène de la vie réelle. *Homo additus na-*

turæ, a dit François Bacon, et, par cette heureuse définition de celui qui cultive son art avec succès et avec foi, l'illustre philosophe anglais a réfuté en trois mots les téméraires assertions, les désenchantantes doctrines des écrivains matérialistes.

Quelle est cette faculté maîtresse qui permet à l'homme de s'aider des phénomènes physiques et de ses propres sens pour s'élever jusqu'aux plus sublimes conceptions et pour devenir créateur à son tour? — Ce don précieux que nous possédons de garder le souvenir de toutes nos impressions, d'en ressaisir la vivacité première, d'en prolonger la durée, d'en modifier l'intensité, — ce don divin s'appelle l'imagination.

Mère de toute poésie, l'imagination se plaît à transmettre les fortes impressions qu'elle a reçues, et, dès qu'elle possède la vigueur nécessaire pour les exprimer avec bonheur, elle acquiert des priviléges nouveaux : ainsi que l'a fait remarquer judicieusement l'excellent critique Charles Magnin, elle peut, à son gré, revêtir soit la forme pittoresque, soit la forme musicale,— car l'œil, miroir fidèle, lui a réfléchi toutes les images du monde extérieur, et l'oreille, écho révélateur, lui a permis de jouir tout d'abord des concerts de la nature, puis de compter chacun des battements de notre cœur et d'apprendre à noter l'ineffable harmonie des voix intérieures.

Les artistes ont à choisir entre les deux routes qu'est libre de suivre le génie poétique, et, selon qu'ils s'inspirent des scènes qui ont attiré leurs yeux ou des révélations mystérieuses qu'ils doivent à l'ouïe, ils impriment à leurs compositions un caractère positif ou vague, matériel ou idéal.

Les littérateurs, puisant leurs inspirations à la même source que les autres artistes, laissent voir aussi dans leurs fictions et jusque dans leur style si leurs tendances naturelles les emportent vers l'affluent pittoresque ou vers l'affluent musical. Chaque fois que les poëtes, écoutant ce qui se passe en eux, chantent en strophes harmonieuses leurs joies ou leurs douleurs, leurs regrets ou leurs espérances, ils donnent à leurs vers l'accent d'une confession, et les odes qu'ils composent affectent un caractère vraiment lyrique. Lorsque, au contraire, ils s'inspirent de ce qu'ils ont vu, des actions auxquelles ils ont pris une part indirecte plutôt que directe, lorsqu'ils ne nous confient plus leurs secrets et leurs émotions et qu'ils se bornent à raconter ou à mettre en jeu les sentiments d'autrui, ils deviennent alors épiques ou dramatiques. En ce cas encore ils peuvent, il est vrai, profiter de leur expérience personnelle et doter

les personnages de leur invention de quelques-unes des passions qui les agitent eux-mêmes; mais ils cherchent surtout à faire agir et parler ces êtres de leur imagination comme ils ont vu agir et comme ils ont entendu parler les acteurs de la comédie humaine. De même que les peintres, les narrateurs et les poëtes dramatiques recourent donc à l'imitation de la nature : ils reproduisent les actes, les gestes, les entretiens, les intonations de voix qui les ont émus, étonnés, effrayés ou ravis ; ils placent dans un cadre naturel les héros de leur adoption ou de leur libre fantaisie.

L'instinct mimique, inné chez l'homme, est à bon droit considéré comme la source première du drame : une représentation dramatique ne devient toutefois une œuvre d'art que si elle n'a pas simplement pour but de récréer et de captiver la vue. Toute pièce de théâtre doit exciter à la fois la curiosité, l'intérêt et la sympathie des spectateurs. Le poëte qui écrit en vue de la scène s'étudie par conséquent à trouver des fables dont le sujet, l'ordonnance et les développements lui permettent de se montrer doué du sens pittoresque aussi bien que du sens musical, de parler aux yeux et d'émouvoir les cœurs.

Le lieu de l'action, le choix, les gestes, l'allure et les mouvements des personnages, c'est-à-dire toutes les ressources de la mise en scène, fournissent à l'auteur qui se voue au théâtre l'occasion de déployer son entente des effets pittoresques ; mais c'est par la vérité des situations qu'il imagine, par les discours naturels qu'il place dans la bouche de ses héros, par la beauté des sentiments qu'il leur suppose, — c'est par ces moyens plus nobles qu'il s'empare de la confiance et qu'il mérite la faveur de son auditoire.

Le poëte dramatique, disposant en maître absolu de tous les éléments de son art, les isole ou les fusionne, selon le caprice de son génie. Tantôt il se prive volontairement de la parole et se contente des ressources du geste et de la physionomie, comme dans la pantomime ; tantôt il crée une action qui se prête aux mouvements des passions les plus violentes ou à l'expression des sentiments les plus véhéments, comme dans la tragédie ; souvent il invente des fictions plaisantes à l'aide desquelles il flagelle nos vices, il fronde nos travers ou nos ridicules, il corrige en riant les mœurs de son époque et les défauts inhérents à la nature humaine, comme dans la comédie ; d'autres fois enfin, il fait intervenir la musique dans le drame, pour ajouter aux séductions de la parole et du geste celles du chant et de la symphonie.

L'étendue du domaine de la littérature dramatique est immense, comme on le voit; nous n'avons point à en décrire les horizons variés, et il nous suffira d'envisager ici la nature particulière du champ qui nous est assigné. Disons en quelques mots ce qu'on entend par musique dramatique, et laissons entrevoir dès à présent la sphère dans laquelle se meut le drame musical.

Nous n'appellerons point dramatique la musique qu'on introduit incidemment dans une œuvre théâtrale, à quelque genre que cette pièce de théâtre appartienne. Une chanson intercalée à propos dans une comédie (1), ou bien un air national entendu dans une tragédie au milieu d'une scène pathétique (2), contribue sans doute à doubler l'effet d'une situation intéressante; à proprement parler, ce n'est point là cependant de la musique dramatique.

Le mot *drame* signifiant *action*, la musique ne mérite vraiment le nom de dramatique qu'à la condition d'interpréter fidèlement les sentiments ou les passions des personnages que le poëte fait agir et de favoriser le mouvement ainsi que l'enchaînement des scènes qui conduisent à la péripétie finale, autrement dit au dénoûment d'une action théâtrale.

De même que l'écrivain, le compositeur obéit à ses tendances instinctives, et, suivantle caractère de son génie, il écrit des symphonies scéniques ou des œuvres lyriques pour les voix et les instruments, des ballets-pantomimes ou des opéras. Lorsque l'élément pittoresque l'attire, il ne s'assujettit pas à traduire la parole en musique : il recherche et il se plaît à orner des tableaux où il peut exercer son art avec une certaine indépendance et déployer à l'aise son talent descriptif et imitatif. Lorsque le musicien, au contraire, est un poëte qui connaît tous les mystères du cœur, il lui faut non plus le drame muet, mais le drame qui parle un langage précis, le drame qui s'adresse à l'âme encore plus qu'aux yeux; il lui faut les passions qui éclatent avec force ou les sentiments qui s'expriment avec un charme irrésistible, c'est-à-dire la tragédie lyrique ou la comédie musicale.

Selon les temps et les lieux, les diverses espèces de compositions théâtrales que les Italiens nous ont appris à nommer des opéras, ont nécessairement changé de caractère, de forme et de style. Il en a été

(1) V. Beaumarchais, *le Mariage de Figaro*, acte II, scène IV.
(2) V. C. Delavigne, *les Enfants d'Édouard*, act. III, sc. XIV.

ainsi, du reste, de toutes les autres classes d'œuvres dramatiques. L'auteur des *Origines du théâtre ancien et du théâtre moderne* a fort bien démontré qu'avant, ainsi qu'après l'établissement du christianisme, le théâtre a subi les mêmes influences sociales, qu'il a traversé les mêmes phases de formation, de développement et de prospérité. Dans tous les pays, on a vu le clergé recourir au drame pour séduire les imaginations et pour les asservir aux lois sur lesquelles repose sa puissance. Arts du dessin, spectacles et danses, poésie et musique, il met tout en œuvre pour parler aux yeux, pour étonner les esprits, pour conquérir les âmes.

Lorsque à la domination théocratique, état par lequel commence toujours une société, succède la puissance aristocratique et militaire, les jeux de la scène acquièrent un lustre nouveau : s'ils gagnent alors en imprévu et en variété, ils n'offrent pas néanmoins un ensemble de doctrines, ils ne décèlent pas la poursuite d'un progrès dont l'esprit se puisse réjouir. Les drames religieux cachent un but secret et politique, ils sont écrits en vue de dominer la multitude à l'aide d'un art séduisant et perfectible ; les fêtes des princes, leurs représentations de gala, respirent essentiellement l'amour du luxe et du plaisir : elles flattent surtout, elles enivrent les sens.

Devant les prêtres-législateurs et les grands de la terre se prosterne le *servum pecus*. Ce pauvre peuple n'en éprouve qu'un plus vif besoin de tromper sa misère : il aime à s'abandonner aussi aux caprices d son imagination, et sa position le condamnant aux amusements en plein air, aux récréations naïves ou grossières, aux simples pantomimes, au parades satiriques, à toutes les représentations qui n'exigent ni lourdes dépenses, ni longs efforts intellectuels, il introduit l'animation, le mouvement, la gaieté dans ses jeux dramatiques, et, par la vivacité des gestes et des propos, il les marque d'un cachet particulier.

L'histoire générale du théâtre nous apprend donc à diviser en trois classes, qui correspondent à ce qu'on nommait naguère les trois ordres de l'État, les drames des anciens, aussi bien que des modernes. Elle nous oblige en outre à reconnaître que des développements du drame religieux sont nés les progrès du drame aristocratique et du drame populaire.

En nous livrant maintenant à une étude approfondie des origines de notre opéra, nous allons voir l'imagination dramatique prendre son essor dans les monastères et dans l'enceinte même des églises, la pompe et

la variété des spectacles passer de la nef dans le parvis des cathédrales, puis gagner les palais des rois, les châteaux des seigneurs, et s'étaler enfin sur les places ou les carrefours des grandes villes. Nous examinerons la part que l'on réservait au chant et à la symphonie instrumentale dans toutes ces fêtes sacerdotales, royales et vilaines ; nous serons ainsi conduit à établir quelle différence existe entre les mélopées ecclésiastiques et les mélodies profanes du moyen âge, entre le plain-chant et la tonalité moderne, entre la musique pure et la musique dramatique. Après avoir montré comment on a fait entrer, dès les temps anciens, les éléments les plus variés dans le drame musical, nous nous rendrons aisément compte qu'ils s'y soient maintenus jusqu'à nos jours et ne nous y paraissent point contraires à la vraisemblance théâtrale. Il ne nous restera plus ensuite qu'à exposer les progrès successifs de la moderne composition lyrique pour apprendre de quelle manière se sont formés les divers genres d'opéras, pour voir quelle part revient à notre pays dans leur établissement définitif, pour tracer, en un mot, une histoire complète de la musique dramatique en France.

II.

Tout se lie, tout s'enchaîne dans les annales de l'art, comme dans la vie des nations. On ne croit plus aux éclipses de l'intelligence humaine, et il n'est plus permis d'appeler le siècle de la renaissance l'heure bénie où le génie dramatique des peuples européens s'est tout à coup réveillé, après être resté profondément endormi pendant la longue période du moyen âge. A l'époque où le « Cours de littérature dramatique » de W. Schlegel obtenait tant de succès à Vienne, ces opinions-là dominaient encore, et personne ne s'étonnait des affirmations inexactes et dédaigneuses de ce critique célèbre, au sujet des représentations théâtrales qui ont été données après la disparition des jeux scéniques du monde païen et jusqu'à l'établissement des spectacles réguliers.

Depuis 1808, l'érudition a progressé : les historiens ont pris connaissance de documents ignorés de la plupart des savants qui écrivaient dans les premières années de ce siècle ; ils ont mis en lumière une foule de textes curieux, et ils ont pu réfuter ainsi bien des assertions erronées, bien des maximes trompeuses qui s'étaient accréditées. La critique

contemporaine a prouvé que le théâtre grec contient les éléments d'arts qui peu à peu se sont développés séparément. Elle a soutenu avec raison, et contrairement à la doctrine de W. Schlegel, que « le drame d'Es-« chyle réunissait non-seulement les principes de la tragédie et de la « comédie proprement dites, mais encore les germes de la comédie et « de la tragédie lyriques, c'est-à-dire de nos *opéras*, et ceux même de « la danse expressive et de la pantomime, c'est-à-dire de nos *ballets* (1). » Elle a montré enfin que le christianisme, en renouvelant les idées, en changeant les mœurs et en conduisant à la civilisation moderne, a favorisé la création d'un théâtre dont les formes nouvelles et le caractère particulier méritent d'être étudiés avec soin.

Nous ne remonterons point jusqu'à la plus haute antiquité pour y trouver les origines du drame musical, tel qu'il s'est établi dans notre pays; mais nous croirions manquer à notre tâche si nous n'exposions pas minutieusement tout ce qui a trait à la formation et au développement de l'opéra religieux, père de l'oratorio et de la tragédie lyrique des peuples modernes.

C'est du cinquième au douzième siècle qu'on a conçu et joué les drames chrétiens dont les paroles et la musique vont tout d'abord fixer notre attention. Nous demandons à passer sous silence ceux qu'on a écrits en langue grecque et représentés en Orient, pour parler plus longuement de ceux qui sont nés en Occident et qu'on a composés en langue latine ou romane. Les uns et les autres, d'ailleurs, font ressortir jusqu'à l'évidence la vérité des conclusions historiques auxquelles s'est arrêté Ch. Magnin et que nous avons adoptées.

Avant d'analyser ces derniers essais, ne convient-il pas toutefois de rappeler que, au moment où la religion fondée par Jésus de Nazareth triomphait du polythéisme et luttait avec succès contre l'arianisme, les invasions des barbares amenaient la transformation des théâtres anciens en citadelles? Tous nos lecteurs savent que la féodalité ne devait construire ou laisser debout que deux sortes de monuments : des châteaux et des forteresses pour l'aristocratie militaire, des églises et des abbayes pour l'aristocratie cléricale. Pendant les siècles qui suivirent la période de bouleversements et de destruction remplie par les invasions des barbares, pendant ces siècles de rivalité entre un pouvoir politique qui s'affaiblissait en se divisant à l'infini et la puissance théocratique qui

(1) Ch. Magnin, *Origines du Théâtre*, p. 330.

grandissait en se concentrant, les monastères devinrent les asiles privilégiés de l'intelligence, de l'étude et du savoir. Et la maison de Dieu resta le seul lieu de réunion où purent se rencontrer périodiquement clercs et laïques, seigneurs et vassaux, maîtres et serfs.

Le clergé, toujours avide de domination, aperçut vite tout le parti qu'il avait à tirer des basiliques pour faire naître l'émotion au sein d'une nombreuse assemblée, pour unir cet auditoire dans une commune pensée, pour exciter dans les âmes la curiosité, l'intérêt et la sympathie que doit inspirer toute œuvre dramatique, conformément au précepte que nous avons formulé. En effet, quel plus bel édifice choisir pour théâtre qu'une imposante cathédrale où se pressent des fidèles animés de la même foi religieuse? Quelle préparation plus heureuse à de vives sensations morales que la vue de ce chœur, où trônent les dignitaires ecclésiastiques; de cette nef, où dominent les hauts et puissants barons entourés de leurs nobles dames et damoiselles; de ces bas-côtés de l'église, où sont refoulés vilains et serfs, où s'agenouille humblement toute la gent taillable et corvéable à merci? Enfin quel plus magnifique spectacle imaginer qu'une procession solennelle où, devant des spectateurs éblouis et au milieu d'un nuage d'encens et de fleurs, défile une milice de prêtres revêtus de riches costumes sacerdotaux et portant des croix, des vases d'or et d'argent, de superbes images et d'innombrables lumières?

Connaissant le goût de l'homme pour le merveilleux et disposant de pareilles ressources, le clergé chrétien n'avait guère à se mettre en frais d'imagination pour créer un véritable théâtre religieux : il lui suffisait de dramatiser certains textes liturgiques. C'est ce qu'il fit à l'origine, se contentant, pour les besoins de l'action, de transformer en dialogue et de paraphraser un passage du graduel. Ces représentations, qui, pour les déshérités d'un âge de servitude, étaient une source inépuisable de saintes jouissances, conduisirent les prêtres à composer des drames qui étaient encore inspirés par les livres sacrés, mais qui ne se liaient plus cependant aux cérémonies des jours fériés.

Il y a donc lieu de diviser déjà en deux classes bien distinctes les drames liturgiques qui appartiennent à la période antérieure au douzième siècle : il faut ranger dans la première catégorie ceux qui, pendant l'office des grandes fêtes, se jouaient et se chantaient avec plus de pompe qu'à l'ordinaire, mais dans lesquels on se bornait à intercaler des séquences et quelques autres chants composés à l'occasion de cette

solennité religieuse, devenue en même temps un spectacle dramatique; puis il importe de classer dans une division à part les drames où les additions au texte consacré, présentant un développement considérable, forment des épisodes qui se détachaient de la récitation de la messe, de véritables œuvres lyriques que l'on représentait au moment de la procession, avant ou après les cérémonies du culte, tantôt dans le chœur, tantôt dans la nef principale de l'église, selon le caractère ou le nombre des personnages appelés à y figurer.

Les manuscrits du onzième et du douzième siècle qui sont arrivés jusqu'à nous ne nous ont pas seulement transmis le texte de ces premiers drames liturgiques : ils contiennent aussi les chants qui contribuaient à en augmenter l'intérêt et le charme.

Le plus ancien et le plus instructif de ces manuscrits provient de la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges (1), et au docte abbé Lebeuf revient l'honneur d'en avoir découvert et signalé l'importance aux bénédictins de Saint-Maur (2). Ce précieux document historique ne fut pourtant connu d'une façon complète qu'après la publication du bel ouvrage de Raynouard sur la poésie des troubadours. Ch. Magnin, avec son érudition profonde et sa merveilleuse sagacité, n'eut pas de peine à reconnaître que ce que l'on avait d'abord considéré comme un seul drame en renfermait trois en réalité : 1° « les Vierges sages et les Vierges folles »; 2° « la Nativité », ou mieux « les Prophètes du Christ »; 3° « la Résurrection », simple fragment de l'office du sépulcre, tel qu'on le célébrait à Narbonne, à Paris, à Rouen; scène détachée, dont les personnages sont l'ange, gardien du sépulcre, et les trois Marie.

Enfin, tout récemment, un des jeunes savants qui font le plus d'honneur à notre excellente École des Chartes, M. Marius Sepet, a démontré victorieusement que le drame des *Prophètes du Christ* est issu d'un sermon sur la nativité du Sauveur, — sermon attribué à saint Augustin et qui, dans un grand nombre de diocèses, formait la sixième leçon des matines de Noël. Partie intégrante de l'office, ce morceau oratoire avait pour but de contraindre les Juifs à reconnaître Jésus-Christ pour le Messie. Il constitue déjà une sorte de dialogue plein de mouvement dramatique, puisque le célèbre évêque d'Hippone, pour donner plus de

(1) Manuscrit de la Bibliothèque de la rue Richelieu, n° 1139.

(2) *Dissertation sur l'Histoire ecclésiastique et civile de Paris*, t. II, p. 65.

force à sa parole, évoque successivement tous les prophètes et prête à chacun d'eux un discours en réponse aux questions pressantes qu'il leur adresse tour à tour. Lu d'abord par un seul prêtre, de la même manière qu'un récit évangélique ou qu'une épître, ce sermon ne tarda pas sans doute à se découper en dialogue, dont on confia l'interprétation à plusieurs récitants. Ensuite on imagina de supprimer la partie dialectique de la leçon lue à l'office de Noël et de chanter le dialogue que l'on en conservait : on obtint de la sorte un premier drame lyrique, et comme le texte qui l'avait inspiré contenait un nombre considérable d'épisodes distincts, de sujets également dramatiques, on y recourut souvent et l'on y alla puiser toute une série d'opéras religieux.

A quelle époque convient-il de faire remonter cette transformation du sermon attribué à saint Augustin en drame liturgique? Elle eut lieu vraisemblablement du dixième au onzième siècle, sous l'influence du mouvement qui porta l'Église à donner à quelques-unes des cérémonies du culte l'attrait, la pompe et la magie des représentations théâtrales.

Mais, ainsi que nous l'avons déclaré tout à l'heure, ce n'est pas seulement au point de vue historique et littéraire que le manuscrit de Saint-Martial de Limoges présente un intérêt capital : il n'a pas une moindre importance, si l'on veut se rendre compte du genre de musique qui ornait ces drames. Il est facile d'étudier sous toutes ses faces cet intéressant document, depuis que M. Edm. de Coussemaker l'a reproduit avec une scrupuleuse exactitude (1). Cet éminent historien de l'harmonie au moyen âge ne pouvait se contenter d'en transcrire les vers, on le comprend : il en a publié toute la musique, écrite primitivement en neumes à points superposés et par lui traduite en notation carrée. Recourons avec confiance à cette utile transcription pour apprécier le caractère musical de ces drames liturgiques.

On sait à quel évangile selon saint Matthieu (2) est empruntée la parabole qui a fait intituler *les Vierges sages et les Vierges folles* le mystère que nous allons analyser. Cette paraphrase des versets évangéliques débute par un chœur de dix vers : *Adest sponsus qui est Christus*, séquence dont la phrase initiale revient de deux en deux vers et dont la mélodie simple ne manque ni de gravité ni d'expression. Après cette

(1) *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, planches XII à XXII, et *Drames liturgiques au moyen âge*, pp. 1-48.

(2) Chap. XXV, ℣. 1-13.

introduction paraît l'archange Gabriel qui annonce en langue romane la venue du Christ et expose toutes les souffrances qu'a endurées le Sauveur pour racheter les péchés des hommes. Ces quatre couplets présentent une particularité qu'il nous semble bon de signaler : le dernier vers ramène la musique du premier, et la phrase musicale, tout en restant conforme au tour des mélopées ecclésiastiques, acquiert par ce refrain une allure qui fait songer aux chansons profanes que l'on entendait déjà dans l'Église.

Après le solo de l'archange, les vierges folles, honteuses de leur coupable négligence, s'accusent de leurs fautes et prient leurs vertueuses sœurs de leur venir en aide, terminant leur supplique et chacun de leurs trois couplets latins par ce refrain en langue romane :

Dolentas ! Chaitivas ! Trop i avem dormit !

Malgré cette exclamation plaintive, les vierges sages restent inflexibles et renvoient les suppliantes, en leur disant de s'adresser aux marchands. Elles les congédient sur ce vers :

Dolentas ! Chaitivas ! Trop i avet dormit !

et l'on voudrait savoir s'il était repris avec une expression dolente ou s'il était chanté, cette fois, avec un accent de reproche.

Les marchands ne se montrent pas plus compatissants que les sœurs des coupables, et ils s'éloignent à leur tour sans avoir accédé aux supplications des vierges folles qui se sentent à jamais perdues. Avec ce chœur des infortunées se termine la partie musicale du drame, dont le dénoûment en action est terrible et devait frapper d'épouvante un auditoire de catholiques fervents. Le Christ apparaissait pour prononcer ces mots :

Amen dico,
Vos ignosco ;
Nam caretis lumine ;
Quod qui pergunt,
Procul pergunt
Hujus ante lumine.
Alet chaitivas ! alet malaureas !
A tot jors mais vos so penas livreas :
En enfern ora seret meneias.

En entendant cet arrêt fatal, des démons accouraient sur la scène, saisissaient les malheureuses et les plongeaient dans l'enfer.

Certes, il y a loin de ce drame naïf aux *Suppliantes* d'Eschyle ; si l'on veut bien néanmoins se reporter à l'époque où il a été composé, on admettra qu'il devait remuer profondément des cœurs humbles qu'animait la foi religieuse la plus sincère.

III.

A ces opéras primitifs et dogmatiques nous n'opposerons pas des pièces de théâtre empreintes du goût de la littérature païenne et jouées par des religieux ou des nonnes au fond de leurs monastères, pour le plaisir des lettrés qui vivaient dans ces asiles de paix et de studieux loisirs. On ne saurait pourtant se former une idée exacte de ce qu'était l'esprit de la société cléricale à la fin du dixième siècle, si l'on négligeait de lire les comédies latines de Hrosvita, que nous ne croyons pas apocryphes, malgré l'opinion contraire que des savants allemands s'efforcent d'accréditer.

Le théâtre de cette religieuse saxonne contient des essais de drame passionné et de drame allégorique. *Callimachus* renferme des situations identiques à celles du dernier acte de *Roméo et Juliette :* on y voit un jeune homme violer la tombe où vient de descendre celle qu'il adore, écarter de sa main le suaire qui recouvre sa chère Drusiana, et l'on assiste à la punition de cet amant sacrilége qui meurt sous les yeux des spectateurs. Dans *Sapience* ou *la Foi, l'Espérance et la Charité,* véritable modèle de ce que le quatorzième siècle nommera des *moralités*, on trouve une scène finale d'un caractère imposant, d'un accent vraiment religieux, et qui rappelle un peu Sophocle et le dénoûment de son *Œdipe à Colone.*

Mais si le théâtre de Hrosvita présente un incontestable intérêt, sous le rapport littéraire et philosophique, il reste en dehors du cadre de notre étude, puisque les comédies latines lues ou représentées à l'abbaye de Gandersheim ne contiennent pas de morceaux de chant. Aussi nous faut-il quitter les couvents et retourner dans les églises pour continuer d'y chercher les divers éléments qui entrent dans la composition d'un drame musical.

Nous n'avons parlé jusqu'à présent que des plus anciens drames liturgiques, de ceux qui étaient composés et interprétés par des membres du clergé. Ces premiers *mystères,* strictement orthodoxes, avaient dans leur allure quelque chose d'imposant, de sévère, d'inflexible, comme le dogme lui-même qui les avait inspirés. Le peuple admirait ces spectacles sérieux, et il écoutait dans le ravissement ces chants solennels ; mais à ces opéras merveilleux, où il lui était interdit de jouer un rôle, il dut songer plus d'une fois à substituer des représentations dramatiques d'un caractère joyeux et spontané.

Les traditions du paganisme s'étant perpétuées au sein de la société chrétienne, plus d'une contrefaçon des antiques saturnales pénétra dans les mœurs des populations modernes et s'introduisit même jusque dans l'église. Les funérailles devinrent l'occasion de jeux scéniques, et certaines fêtes religieuses le prétexte de cérémonies profanes.

Aucun de nos lecteurs n'ignore quel était le caractère de *la fête de l'âne* qui se célébrait avec tant de pompe à Beauvais, le 14 janvier de chaque année. Pour cette représentation de *la fuite en Égypte*, on choisissait une des plus belles jeunes filles de la ville, on la faisait monter sur un âne, et on lui mettait dans les bras un enfant superbement vêtu ; ainsi équipée, elle se rendait processionnellement de la cathédrale à l'église Saint-Étienne, au milieu de la foule charmée. Le cortége défilait dans le chœur, et la vierge, toujours montée sur son âne, se plaçait près de l'autel. Alors commençait la messe, dont chaque partie se concluait par un *hin han!* Et le prêtre officiant, au lieu de chanter l'*Ite missa est,* congédiait les fidèles en imitant par trois fois le braiment de l'âne ; son auditoire lui répondait de la même façon, en répétant trois fois ce chant mélodieux : *hin han!* (1).

Cette fête ne fut à l'origine qu'une simple procession. Elle devint plus tard un drame liturgique tiré des « Prophètes du Christ », drame que les érudits contemporains considèrent comme de troisième formation (2).

Rien ne s'oppose, croyons-nous, à ce que l'on puisse classer « la procession de l'âne » au nombre des spectacles religieux du onzième siècle qui jouissaient de toute la faveur populaire. Est-ce à dire que l'on entendait dès cette époque, pendant la célébration de l'office, la prose bizarre

(1) Du Cange, *Glossarium*, t. III, pp. 426-27.

(2) *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 219.

et bouffonne que Du Cange a recueillie et copiée dans un *ordinaire* de Rouen du quatorzième siècle ? Nous ne le pensons pas. Il se peut néanmoins qu'on ait toujours chanté des strophes de circonstance, dont les paroles et la musique ont été ensuite modifiées. Quoi qu'il en soit, ces couplets sont restés célèbres, et la mélodie qu'on y adapta définitivement au douzième ou au treizième siècle passe avec raison pour une des plus heureuses que nous ait léguées le moyen âge.

Cette prose si souvent citée se chantait avant le *Deus in adjutorium*, et une antienne précédait cette sorte d'hymne que le chœur entonnait devant l'âne revêtu d'une chape :

Orientis partibus
Adventavit asinus,
Pulcher et fortissimus,
Sarcinis aptissimus.
Hez, sire Asnes, car chantez !
Belle bouche rechignez;
Vous aurez du foin assez
Et de l'avoine à plantez (à profusion, *plenty*, en anglais).

Lentus erat pedibus
Nisi foret baculus,
Et eum in clunibus
Pungeret aculeus
Hez, sire Asnes, etc.

Ce refrain en langue vulgaire revenait après chaque quatrain latin, et il n'était modifié qu'au dernier couplet :

Amen, dicas, asine (hic genu flectebatur, dit la mise en scène).
Jam satur de gramine :
Amen, amen itera.
Aspernare vetera.
Hez va ! Hez va ! Hez va ! Hez !
Bialx sire Asnes, car allez ;
Belle bouche car chantez (1).

Cette chanson de « la fête de l'âne » n'est pas la seule que le peuple se plût à entonner dans les églises. La maison de Dieu, sanctuaire ré-

(1) Dans son *Essai sur la musique* (t. II, p. 234), J.-B. de la Borde a donné la notation de ce chant, que M. Félix Clément a transcrit d'une autre manière. (*Annales archéologiques*, t. VII, p. 26.)

véré, asile inviolable, lui servait en même temps de théâtre, de lieu de récréation. Il aimait à y venir chanter des noëls, à y danser aux cantiques :

San Marceau, pregas per nous,
E nous epingarem per vous.

Les habitants de Limoges fêtaient encore au dix-septième siècle le patron de leur paroisse en chantant en chœur cet ancien refrain :

Saint Martial, priez pour nous,
Et nous, nous danserons pour vous!

Les danses aux chansons se formaient dans les basiliques, elles se continuaient au milieu de la nef et se terminaient dans les parvis, voire dans les cimetières, où elles devaient plus tard s'accélérer follement au son des instruments.

Ainsi la parodie déjà se disposait à essayer ses forces, dès l'époque reculée qui nous occupe : le drame naïf ou rieur débutait à côté du drame austère et religieux ; en dépit des anathèmes des évêques (1), les danses et les chansons du peuple remplissaient de leurs accents animés les mêmes voûtes où s'étaient élevés les naissants *mystères*. Nous verrons bientôt que le clergé fut obligé de se plier à ce goût prononcé de notre nation pour les rondes et les récréations balladoires, et nous indiquerons comment il trouva moyen de le flatter, même dans l'opéra biblique.

Maintenant que nous connaissons les sources où puisaient les auteurs de drames liturgiques, voyons quel était le caractère musical de ces opéras sacrés. Différait-il de celui des chants d'Église? Ressemblait-il à celui des chants populaires? Nous allons essayer de répondre à ces questions importantes, au risque d'élargir de plus en plus le cadre déjà si vaste de notre tableau historique.

En empruntant aux principaux faits de l'Ancien et du Nouveau Testament le sujet des mystères qu'il représentait dans les églises, le clergé

(1) En 744, le pape Zacharie défendit en ces termes toutes les danses qui se faisaient dans les églises sous des apparences de dévotion : « Quiconque, les premiers jours de janvier et de mai, osera louer des chantres ou joueurs d'instruments et former des danses par les rues et les places publiques, soit excommunié et regardé comme un impie. » Malgré ce décret, les danses populaires et religieuses n'en prirent pas moins racine en France.

— ne l'oublions pas — poursuivait un but d'enseignement moralisateur et de domination théocratique. Dans des scènes évangéliques ou bibliques, il lui eût paru inconvenant d'introduire les intrigues et les mouvements passionnés qui donnent un si puissant attrait aux comédies profanes. Il voulut qu'une simplicité calme distinguât ces récits dialogués, et il prit soin que la musique en restât noble et pure, comme la doctrine qu'elle exprimait. Les mélopées ecclésiastiques possédaient toute l'élévation, toute la gravité qu'exigeait la traduction de pensées austères : on résolut, en conséquence, de les conserver dans le drame hiératique, et l'on en imita le caractère dans les chants que l'on composa sur les paroles ajoutées aux textes consacrés.

Les mélodies de ces premiers opéras religieux sont donc de tous points semblables à celles des offices. Elles procèdent, sous le rapport de l'intonation, par intervalles faciles et rapprochés, n'offrant que des durées égales ou plutôt uniformes. Ce genre de musique a reçu le nom de *plain-chant.* Cette désignation a l'avantage d'annoncer quelque chose de plane, d'uni comme une *plaine;* elle permet en outre d'établir une distinction aisément saisissable entre ce style imposant, solennel, mais monotone, et le chant *figuré*, composé de notes ou *figures* inégales.

Né de la musique grecque, le plain-chant était soumis à des lois de prosodie et d'accentuation, mais non point à des rhythmes réguliers et à une division exacte des temps. Tout en reposant sur la même base que notre musique actuelle, il en différait par sa constitution et par sa notation : il n'admettait que le genre diatonique, et, nous le reconnaissons, aucun peut-être ne convient mieux à l'expression des sentiments religieux, à la pensée du monde immatériel, à la peinture de l'infini ou de l'immuable beauté.

Quant à la chanson populaire de ces siècles lointains, elle nous est à peu près inconnue, faute de documents notés qui en déterminent exactement tous les caractères. Au point de vue de la mélodie, elle ne dut pas d'abord différer beaucoup du chant ecclésiastique, puisque, de même que celui-ci, elle perpétuait l'art musical que la civilisation antique avait légué au christianisme. Nous croyons pourtant que, dès le règne de Charlemagne, elle dénotait le sentiment de la tonalité moderne, et ce qui nous confirme dans cette opinion, c'est la difficulté que l'on éprouva à introduire et à maintenir le chant romain dans les églises de France. Destinée à consoler, à récréer le peuple, à exalter le courage des militaires, à mener les rondes joyeuses de la jeunesse, la chanson populaire

était non-seulement accentuée, mais rhythmée, comme la berceuse que chante une mère à son enfant pour l'endormir, comme le pas régulier d'une troupe de soldats en marche, comme les bonds cadencés d'un groupe de gais danseurs. En pénétrant dans l'Église, elle était appelée par conséquent à rendre le plain-chant mesuré, à en altérer ensuite la constitution tonale et à favoriser ainsi deux des progrès les plus importants de la musique moderne.

Comment le rhythme et la différence de tonalité entre le chant ecclésiastique et les mélodies séculières ont-ils pu servir à l'avancement de la science musicale? C'est ce que nous aurons plus tard l'occasion d'expliquer. Nous aurons aussi à reconnaître que, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, le théâtre du moyen âge s'est toujours inspiré des mêmes idées et des mêmes textes.

Nous avons vu que, à ses débuts et antérieurement au douzième siècle, le drame liturgique s'assimilait et amplifiait légèrement les leçons des livres saints. Pour compléter cette étude de l'ancien opéra sacré, il nous faut indiquer à présent sous l'empire de quels événements et de quelles lois se sont opérées les diverses transformations qu'il a subies avant sa chute et sa disparition. Mais ne sommes-nous pas autorisé à conclure ce résumé des origines religieuses de notre tragédie lyrique, en affirmant que le théâtre chrétien était déjà florissant au onzième siècle et qu'il pouvait, dès cette époque reculée, fournir à la musique dramatique des modèles de mélopées d'une belle déclamation et des chœurs à l'unisson d'un effet grandiose?

CHAPITRE II

I. Influence des croisades sur le théâtre. Drames semi-liturgiques : *Daniel*. L'orchestre apparaît dans l'église au douzième siècle. — II. Autres mystères où l'on trouve des traces d'expression dramatique. *Adam* : sa mise en scène et ses chœurs ; le dialogue y alterne avec le chant. La pantomime et les divertissements s'introduisent dans le drame semi-liturgique. — III. Les femmes étaient-elles appelées à y jouer ? La sécularisation du théâtre est entreprise par les trouvères du nord de la France. Adam de la Halle crée la féerie et l'opéra-comique : *le Jeu de la feuillée* ; *Robin et Marion*.

I.

Avec les pèlerinages en terre sainte, avec les aventureuses expéditions des croisés, avec ces grandes mêlées d'hommes où l'on apprit à se connaître, à se compter, à mesurer ses forces, à échanger ses pensées et à se mutuellement secourir, commence une des phases les plus mémorables qu'ait eu à enregistrer l'histoire de la civilisation moderne. La féodalité se transforme en société chrétienne et chevaleresque, et l'Église, en plaçant l'autorité spirituelle au-dessus du pouvoir temporel, rêve l'unité politique du monde et se flatte de la réaliser.

En même temps que s'élève et grandit la religion de l'honneur, en même temps que se consolide cet ordre de choses nouveau, soutenu par la seule force d'un sentiment qui lui tient lieu de constitution, l'imagination des poëtes s'éveille ; la femme acquiert une influence imprévue par son charme personnel, par le tout-puissant attrait de la beauté ; la chevalerie se développe et trouve dans les chants des troubadours la plus parfaite expression des idées et des mœurs qu'elle était appelée à imposer.

Le théâtre du moyen âge, après avoir reçu sa première impulsion de la religion, se ressentit naturellement du mouvement général qui s'empara des esprits à la suite des croisades. Le clergé remarqua que les poëtes charmaient et les grands et le peuple, en dramatisant les récits de l'Ancien Testament : la poésie narrative et la poésie dramatique tendant à se confondre au douzième siècle, le drame musical et religieux fut considéré plus que jamais comme un auxiliaire utile pour frapper les imaginations et pour conquérir les âmes. Ne suffisait-il pas, d'ailleurs, de le rendre moins austère et moins écourté, de lui donner plus d'animation scénique et surtout d'en augmenter l'attrait par la pompe théâtrale, pour qu'aux yeux de toutes les classes il devînt aussitôt le plus intéressant et le plus merveilleux de tous les spectacles?

Ces transformations de l'opéra sacré s'accomplissent peu à peu, à mesure que les clercs, à la fois acteurs et officiants, reconnaissent la nécessité de captiver davantage et même d'amuser leurs auditeurs. Le culte et le drame restent encore unis au douzième siècle; mais les drames liturgiques de cette période déjà se représentent tantôt dans l'église, tantôt hors de l'église, et l'on entrevoit qu'ils ne tarderont pas à se détacher entièrement des cérémonies religieuses.

M. Marius Sepet a indiqué d'un trait sûr « les lois d'assimilation et d'amplification, de désagrégation et d'agglutination » auxquelles a tour à tour obéi le drame hiératique : nous renvoyons à ce consciencieux et savant travail sur les origines du théâtre au moyen âge ceux de nos lecteurs qui voudraient sérieusement étudier les trois périodes qu'a traversées notre théâtre religieux et populaire, du dixième au seizième siècle, et voir comment les mystères issus directement ou indirectement de l'ancienne scène des « Prophètes du Christ » se sont combinés entre eux ou avec cette scène elle-même, et comment ils ont amené la transformation progressive du mystère des « Prophètes du Christ » en mystère du « Vieux Testament (1). »

Ces transitions successives, d'une nuance bien délicate, appellent surtout l'attention des littérateurs érudits; nous n'avons à nous préoccuper, pour les besoins de notre sujet, que de choisir parmi les drames semi-liturgiques ceux qui présentent le plus d'intérêt, au point de vue de l'art musical et de la mise en scène.

(1) *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1re et 3e livraison de 1867; 2e et 3e livraison de 1868.

Nous nous arrêterons d'abord à *Daniel*, dont nous possédons deux versions : l'une attribuée à Hilaire (1), élève d'Abailard, qui la composa de concert avec ses trois condisciples, Jourdan, Simon et Hugues, si nous nous en rapportons à des indications ingénieuses et nouvelles (2); l'autre due à des étudiants de Beauvais, comme nous l'annoncent ces quatre vers à rimes riches qui se chantaient en chœur au début de la représentation :

> Ad honorem tui, Christe,
> Danielis ludus iste
> In Belvaco est inventus
> Et invenit hunc juventus.

Les deux pièces ne diffèrent que par l'expression ; elles suivent le même plan et retracent fidèlement, l'une et l'autre, l'histoire si connue de Daniel. Le manuscrit de Beauvais, aujourd'hui à Padoue et naguère découvert dans cette ville par Danjou, qui l'a édité en 1848 (3), a été publié et transcrit en plain-chant par M. de Coussemaker (4). C'est la seule version dont nous ayons à nous occuper, puisque nous ne possédons pas la musique qui ornait le drame d'Hilaire et de ses collaborateurs.

Le premier éditeur de cet opéra religieux nous en a légué une analyse que l'on nous permettra de reproduire textuellement :

« Le rôle de Daniel, dit-il, est empreint d'une dignité vraie, d'une grandeur exempte d'emphase, et son double caractère de prophète et de serviteur de Dieu y est habilement tracé. Quand la majesté royale daigne envoyer un message à Daniel, il l'accueille avec l'humilité d'un pauvre exilé; mais, en présence de Balthazar, ce n'est plus le malheureux captif qui s'abaisse devant le puissant monarque, c'est l'homme inspiré qui proclame les arrêts terribles de la colère divine. Lorsque le prophète, comblé d'honneurs par le ministre de Darius, est condamné au supplice des lions, il n'affiche pas en face de la mort l'orgueil du philosophe ou le mépris du stoïcien, mais bien l'amour de la vie si naturel à l'homme, et sa douleur et son effroi ne sont tempérés que par sa confiance en Dieu.

(1) V. Hilarii *versus et ludi*, Paris, 1838.
(2) *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p. 247.
(3) *Revue de musique religieuse*, t. IV, p. 65.
(4) *Drames liturgiques du moyen âge*, pp. 49 et suiv.

« Le caractère des courtisans est tracé avec autant de finesse que de vérité et d'ironie de bon aloi. Le chœur *Regis vasa deferentes* est sous ce rapport un chef-d'œuvre de goût et de piquante raillerie. Le *Gaudeamus*, chanté d'une façon si lugubre, exprime « plus heureusement que n'aurait su le faire aucun compositeur moderne » le dépit concentré des courtisans obligés de venir se prosterner devant l'objet de leur envie et de leur haine. Le chœur des princes : *Vir propheta Dei Daniel*, mélangé de français et de latin, le récit de Daniel : *Rex, tua nolo munera*, la prose *Jubilemus*, le conductus *Congaudentes*, la prophétie finale : *Ecce venit sanctus*, sont des morceaux d'un sentiment si remarquable, d'une expression si élevée, qu'ils suffiraient à eux seuls pour prouver que le génie de la musique fécondait alors les œuvres populaires, puisqu'il inspirait à de jeunes étudiants de si belles mélodies (1). »

Oui, sans doute, ce mystère dénote un profond sentiment musical, et, dans certains morceaux, tel que le solo de Daniel, par exemple :

Heu ! heu ! heu ! quo casu sortis
Venit hec damnatio mortis !

nous reconnaissons l'intention évidente de s'élever jusqu'à la musique expressive et dramatique; nous n'avons garde cependant de proclamer le drame semi-liturgique de *Daniel* un chef-d'œuvre incomparable, que ni Gluck, ni Mozart, ni Lesueur, ni Cherubini, ni aucun maître du dix-neuvième siècle n'a su égaler.

Le parti pris de dénigrer l'art contemporain au profit de l'art du moyen âge, la passion d'un clérical exalté apparaît manifestement dans la citation que l'on vient de lire. A cet enthousiasme de commande n'opposons pas une critique injuste et railleuse; mais n'oublions pas non plus qu'une œuvre collective ne brille guère d'habitude par ces qualités supérieures que Danjou prête systématiquement à la composition des étudiants de Beauvais.

Si nous nous contentons de remarquer la bonne déclamation musicale de plusieurs passages de ce mystère, si nous n'accordons de complets éloges qu'aux chants des courtisans de Balthazar, nous n'en rangeons pas moins *Daniel* au nombre des opéras les plus instructifs et les plus parfaits du douzième siècle. Il y a dans ces chœurs comme un ressou-

(1) *Revue de musique religieuse*, t. IV, p. 73.

venir de la tragédie grecque. — Nous abusons-nous en trouvant qu'un souffle laïque et profane anime déjà ce drame religieux ? Écoutez ce singulier couplet, dont les vers sont moitié latins et moitié français :

> Vir propheta Dei, Daniel, vien al Roi :
> Veni, desiderat parler a toi.
> Pavet et turbatur, Daniel, vien al Roi :
> Vellet quod nos latet savoir par toi.
> Te ditabit donis, Daniel, vien al Roi,
> Si scripta poterit savoir par toi.

Entendez-vous le prophète reprendre le refrain en langue vulgaire que chantent les courtisans pendant qu'ils le conduisent auprès du monarque, anxieux de savoir ce que signifient les trois mots : « Mane, « Thecel, Phares » ? Ne dirait-on pas d'un écho de chanson populaire ? De quel moyen ingénieux se servait-on pour fixer tout à coup sur une cloison de bois les paroles inintelligibles qui stupéfiaient Balthazar et confondaient l'orgueil des plus savants docteurs de sa cour ? Est-ce que de nos jours, dans une de ces brillantes féeries qui obtiennent beaucoup trop de succès, on ne verrait pas sans surprise une main apparaître dans l'air et tracer vivement sur une muraille trois mots fatidiques (1) ? Un pareil *truc* provoquerait les applaudissements des spectateurs, et le public y prendrait un plaisir extrême, comme à *Peau d'âne,* qu'on ne lui conte plus dans une langue exquise, mais qu'on lui peut représenter cent fois de suite, sans lasser sa curiosité.

Mélodies où perce une intention reconnaissable de rendre la déclamation expressive et de traduire musicalement l'accent des passions humaines, fable intéressante, contrastes heureux, cortéges imposants, décors et jeux de scène, — ne sont-ce pas là des éléments variés et vraiment « faits à souhait pour le plaisir des yeux » et de l'esprit ? A ces attraits s'ajoutait celui des instruments mondains. Tout un orchestre accompagnait certaines parties du drame de *Daniel.* Ce n'était plus seulement l'orgue qui soutenait la voix des chanteurs, mais une famille entière d'instruments à cordes. Nous pensons même que, dans le *conductus,* les parties harmoniques étaient confiées aux instrumentistes, car nous n'admettons pas qu'au douzième siècle les déchanteurs fussent

(1) Interim apparebit dextra in conspectu regis scribens in pariete : « Mane, Thechel, Phares », porte la rubrique du jeu de *Daniel.*

assez habiles pour improviser une basse et une partie de second ténor sur un chant noté, surtout en marchant processionnellement et en chantant en chœur (1).

Quel était cet orchestre d'accompagnement? Une des didascalies et le texte poétique du mystère vont nous aider à répondre à cette question embarrassante. Lorsque Darius entre en scène, escorté des satrapes de sa cour, il est précédé de musiciens qui jouent de divers instruments à cordes : « Statim apparebit Darius rex cum principibus suis, venientque ante eum *cythariste* et principes sui *psallentes* hec..... » marque la rubrique. Et le chœur qui suit : « Ecce rex Darius » — morceau dont la mélodie comprend une dixième, pièce écrite dans le premier mode du plain-chant, mais où la sixte est tantôt mineure, tantôt majeure, — se termine par ces trois vers :

> Simul omnes gratulemur, resonent et tympana;
> Cythariste tangant cordas; musicorum organa
> Resonent ad ejus preconia!

Aucun doute sur ce point : aux sons de l'orgue se joignaient ceux que les cytharistes et autres musiciens tiraient de leurs instruments. Malheureusement, on ne peut guère se livrer qu'à des conjectures au sujet de la forme et de la nature des instruments qui contribuaient à l'éclat de la représentation et à l'intérêt musical du mystère de *Daniel :* seulement le mot « psallentes » nous autorise à ne faire entrer que des cordes dans ce concert instrumental et vocal que guidait la voix austère de l'orgue.

En tout cas, et cette particularité est assez importante pour qu'on doive la signaler, l'orchestre a fait irruption dans l'église au douzième siècle. Après en avoir acquis et recueilli la preuve, ne nous est-il pas permis de croire qu'il existait alors des concerts d'instruments à cordes appartenant à la même famille, comme on en a vu plus tard de violes et de luths, de flûtes et de hautbois?

(1) L'opinion contraire a été soutenue par Danjou. V. ouvrage précité, t. IV, p. 77.

II.

Daniel n'est pas le seul mystère du douzième siècle où le musicien et le poëte semblent s'être concertés pour aviver l'intérêt et pour atteindre à la vérité dramatique au moyen d'une musique expressive et d'une mise en scène ingénieuse. *Le Fils de Gédron*, *le Massacre des Innocents*, *les Saintes Femmes au tombeau*, *l'Adoration des Mages*, *le Juif volé*, *la Complainte des trois Marie* et plusieurs autres drames semi-liturgiques nous fournissent aussi, sous ce double rapport, la preuve du progrès incontestable qui s'est accompli depuis le siècle précédent. Dans « le Fils de Gédron » et dans « le Massacre des Innocents », le poëte fait intervenir le chœur de manière à nous rappeler la fonction qu'il remplissait dans les tragédies anciennes, et il nous offre le spectacle de femmes jouant le rôle de consolatrices. De son côté, le musicien tire habilement parti de l'intervention de ce chœur féminin : il se sert de ces morceaux d'ensemble pour augmenter l'émotion du spectateur, et tantôt il triple l'effet d'une mélodie exécutée d'abord par une seule voix, en la faisant reprendre trois fois et d'un bout à l'autre par la masse chorale (1); tantôt il ajoute à l'expression de la scène en passant, au contraire, d'un mode dans un autre, et en confiant au chœur un chant tout différent de celui qu'a psalmodié un personnage principal (2). Les solos, nous n'osons pas dire les airs, tendent à devenir plus longs et plus fréquents : ces monologues, il est vrai, affectent presque toujours la forme lyrique ; on n'en sent pas moins de la part du compositeur un désir évident de varier sa musique et d'en approprier les accents au caractère des personnages dont il essaie de traduire les sentiments.

Ces intentions dramatiques ressortent clairement, à nos yeux, dans les mélopées simples et naturelles des *Saintes Femmes au tombeau*, et plus encore peut-être dans les phrases pathétiques de la *Complainte des trois Marie*. Nous nous plaisons à les reconnaître également dans le *Juif volé*, dont la scène capitale fait songer à la situation et au déses-

(1) V. la musique du *Fils de Gédron*. Coussemaker, ouvrage précité, pp. 126-128.
(2) V. la musique du *Massacre des Innocents*, *ibid.*, pp. 169-171.

poir de *l'Avare,* de Molière, quand Harpagon s'aperçoit qu'on lui a dérobé sa chère cassette. Les principaux morceaux de ce dernier mystère sont en outre chargés de traits, et ces passages à effet nous apprennent qu'ils avaient pour interprètes des chanteurs qui vocalisaient avec facilité et qui sacrifiaient déjà la vérité dramatique au profit de leur vanité de virtuoses.

Le plus curieux peut-être de tous les drames semi-liturgiques, non plus au point de vue musical, mais au point de vue spécial de la mise en scène, celui qui nous présente un exemple frappant du travail d'agencement et de recomposition auquel les compositeurs dramatiques du douzième siècle commençaient à se livrer, c'est le jeu d'*Adam.* Ce mystère, écrit en langue vulgaire et en vers de huit et de dix syllabes, comprend trois pièces dans une seule : l'acte d'*Adam et Ève,* celui d'*Abel et Caïn* et le défilé des *Prophètes du Christ.* Ces trois parties distinctes, puisées à une source commune et réunies après avoir d'abord formé des scènes séparées, se représentaient entre les leçons de l'office des matines, tel qu'il se célèbre le dimanche de la septuagésime (1). — C'est ainsi que, de nos jours encore, l'après-midi du vendredi saint, on exécute *les Sept Paroles du Christ :* chaque pièce musicale de l'oratorio répond à l'un des points de l'instruction religieuse que fait le prédicateur sur ce texte sacré, et on l'exécute immédiatement après chacun des morceaux oratoires du sermonnaire.

Les rubriques latines qui accompagnent le texte français du drame d'*Adam* laissent peu de points obscurs relativement au caractère et à la mise en scène de ce mystère. Il se jouait devant le porche de l'église, peut-être sur le sol même, exhaussé et formant un plan incliné, ou bien sur un immense échafaud aux côtés duquel étaient fixés des escaliers ou des échelles que gravissaient les acteurs avant d'entrer en scène. A gauche des spectateurs, groupés sur la place du parvis, on apercevait le paradis, qui occupait la partie supérieure de la plate-forme. Il était clos de courtines de soie, de façon que les personnages du drame ne se fissent voir qu'à partir des épaules ; mais ces tentures n'empêchaient pas de distinguer toutes sortes de belles fleurs et d'arbres chargés de fruits. Au centre de ce lieu de délices s'élevait l'arbre de la science, autour duquel, lors de la tentation d'Ève, s'enroulera un serpent mécanique destiné à émerveiller l'assemblée.

(1) *Bibliothèque de l'École des Chartes,* 1868, p. 128 et suiv.

A l'autre extrémité du théâtre, à droite de l'auditoire, était l'enfer, sous la forme sans doute d'une tour carrée qui avait une fenêtre grillée et, en guise de porte, une large gueule de dragon s'ouvrant et se fermant à volonté. Il va sans dire que cet enfer renfermait un complet attirail de marmites et de chaudières, et que la gueule du dragon savait vomir au commandement des torrents de feu et des nuages de fumée. Sur le devant de la scène étaient placées deux grandes pierres, figurant les deux autels où doit s'accomplir le sacrifice d'Abel et de Caïn. On y remarquait de plus un amas de terre fraîchement apportée : c'était le champ qu'Adam et Ève, ainsi que leurs descendants, allaient être condamnés à cultiver.

Les costumes des acteurs sont décrits avec précision : Dieu (*Figura*) portait une dalmatique par-dessus laquelle il avait placé une étole, quand il reparaissait pour chasser du paradis ceux qui lui avaient désobéi; Adam était vêtu d'une tunique rouge, et, après sa faute, il dépouillait ses riches habits qu'il remplaçait par de pauvres vêtements cousus de feuilles; Ève était habillée d'une robe blanche et d'un peplum de soie de même couleur; l'ange préposé à la garde du Paradis, vêtu de blanc, tenait dans sa main un glaive flamboyant. Caïn portait des vêtements rouges, et Abel, des vêtements blancs.

Aucun rideau ne cachait la vue du théâtre. Un chant d'orgue ouvrait-il la représentation ? Il est permis de le supposer. Pendant ce prélude, Dieu sortait de l'église, dont les portes étaient restées ouvertes; Adam s'approchait avec respect du Créateur, et Ève se tenait un peu à l'écart. Dès que ces trois personnages étaient ainsi groupés sur la scène, le lecteur, qui très-vraisemblablement menait le jeu, montait à l'ambon et commençait la leçon tirée de la Genèse : « In principio creavit Deus cœlum et terram..... » La leçon terminée, le chœur entonnait le répons : « Formavit igitur Dominus... »

Puis le drame débutait par un mot caractéristique : Dieu appelait Adam, qui lui répondait : *Sire*. Et le premier homme, après avoir reçu les commandements de Dieu, était placé par lui dans le paradis, en compagnie d'Ève.

Le chœur chantait alors le répons : « Tulit ergo Dominus hominem... »

Mélange de drame et de chants liturgiques, la pièce se déroulait de la sorte, présentant une série de scènes variées que nous allons résumer brièvement.

Adam a renouvelé en ces termes son serment de stricte obéissance aux prescriptions de Dieu :

> **Jugiez doit estre a loi de traïtor**
> **Qui se parjure et traïst son seignor.**

Le Créateur s'est dirigé vers l'église, où on l'a vu disparaître. Aussitôt, par la gueule du dragon, l'enfer vomit une légion de diables qui parcourent la place en gesticulant follement, puis s'arrêtent devant le paradis, où l'un après l'autre ils montrent à Ève le fruit défendu. Après cette pantomime comique, Satan entre en scène : il s'approche d'Adam et s'efforce de le tenter, mais il n'y réussit point. Pour se consoler de cet échec, il va rejoindre les démons, et il se livre avec eux à de joyeux ébats au milieu des spectateurs qui encombrent la place du parvis. Le second discours que Satan adresse à celui qu'il veut induire en tentation n'ayant pas obtenu plus de succès que le premier, il se précipite dans l'enfer, où il engage avec ses sujets une délibération des plus animées. Il revient ensuite sur terre, se remet avec sa bande à courir au sein de la foule, puis se rapproche du paradis, où, cette fois, il ne veut plus aborder Adam. C'est à sa blonde compagne qu'il prodigue les plus dangereux propos : Satan se moque agréablement de celui qu'il n'a pu entraîner au mal, il flatte Ève dont il vante la beauté, la sagesse, le tendre cœur et toutes les qualités charmantes, et il la quitte à moitié vaincue déjà.

Adam, mécontent d'une conversation dont il redoute le danger, défend à sa femme de renouveler l'imprudence qu'elle vient de commettre ; mais, au moment même où il lui intime l'ordre de ne plus parler avec Satan, on voit un serpent mécanique monter à l'arbre de la science : Ève approche sa tête de celle du reptile et semble prêter l'oreille aux avis qu'elle en reçoit. Après avoir écouté ce tentateur, elle cueille la pomme, la savoure et excite Adam à en manger. Il s'y décide ; mais à peine a-t-il goûté au fruit défendu, qu'il se montre honteux de sa faute. Il s'affaisse sous le poids de ses remords, il change de vêtements, et, tout en se lamentant, il a soin d'accabler sa femme des plus durs reproches. Une lueur d'espérance rassérène un instant son esprit : il entrevoit le salut dans « le fils qu'istra de Marie » ; puis il retombe dans son premier accablement et s'abandonne au désespoir.

Le chœur, à cet instant, interrompait de nouveau l'action dramatique

pour entonner le répons : « Dum ambularet Dominus in paradiso... »

A ce morceau de chant succédait la scène où Dieu maudissait le serpent, la femme et l'homme, et chassait Adam et Ève du paradis, les obligeant à descendre sur la terre.

Ce tableau était suivi du chœur : « In sudore vultus tui... » et lorsque Dieu avait placé un ange armé d'un glaive étincelant à la porte du paradis, on chantait le répons : « Ecce Adam quasi unus... »

Venait alors la scène où Adam et Ève labourent et ensemencent la terre, non sans contempler maintes fois le lieu de délices d'où ils sont à jamais chassés. Accablés de fatigue après leur travail, ils allaient s'asseoir sur des escabeaux disposés à cet effet. Pendant qu'ils se reposent et qu'ils regardent encore le paradis avec des yeux remplis de larmes, Satan sort de l'enfer et s'empresse de planter des ronces et des chardons dans le champ qu'ont cultivé Adam et Ève. Ces malheureux se désolent à la vue de cette récolte inattendue.

> Oi! male femme, plaine de traïson,
> Tant me as mis tost en perdicion!
> Cum me tolis le sens et la raison!

dit Adam à sa femme, qui reconnaît sa faute. Ève, la coupable, n'en place pas moins son espérance en Dieu, et elle croit qu'il les sauvera de l'enfer.

A ces mots, de la gueule du dragon surgit Satan, qui s'élance sur la scène accompagné de plusieurs diables : ces démons se saisissent d'Adam et d'Ève qu'ils enchaînent. D'autres démons arrivent et font éclater leur joie. Une autre troupe infernale s'avance, et, après avoir suivi en riant la marche des deux prisonniers aux mains des génies du mal, elle se précipite sur Adam et Ève et les plonge dans l'enfer, d'où s'échappe une épaisse fumée, et d'où part ensuite un bruit effroyable de chaudrons et de marmites. Cette bacchanale frappait-elle d'épouvante tous les spectateurs ? Elle se prolongeait, en tout cas, jusqu'à ce qu'une autre légion de diables eût achevé de courir à travers la place.

Ce divertissement terminait l'acte d'*Adam,* et, aussitôt les démons rentrés en enfer, on commençait le mystère d'*Abel et Caïn.*

Nous nous dispenserons d'en détailler les scènes, calquées sur le récit de la Bible ; nous ajouterons seulement que ce deuxième drame était coupé de même par des répons chantés par le chœur, auquel se mêlait probablement l'assistance entière, et qu'il se terminait par une nouvelle

entrée des diables. La rubrique porte que les démons s'emparaient de Caïn en le bourrant de coups, mais qu'ils se conduisaient avec moins de rudesse à l'égard d'Abel.

La dernière partie amenait la lecture du sermon attribué à saint Augustin et, ce texte entendu, on assistait au défilé des « Prophètes du du Christ », qui comparaissaient tour à tour. Dès que l'un d'eux avait fini son rôle, il se voyait saisi par les démons qui le précipitaient dans l'enfer.

Telle était l'ordonnance de cette représentation dramatique, qui s'achevait par un sermon sur le jugement dernier et par le chant du *Te Deum*.

Cette minutieuse analyse du mystère d'*Adam* courrait risque de paraître déplacée dans une histoire de l'Opéra français, et nous nous serions abstenu de l'y faire entrer, si elle ne devait servir à notre instruction. Elle nous renseigne d'abord et sur le caractère véritable des drames semi-liturgiques et sur les soins particuliers qu'on apportait à les bien mettre en scène. Elle donne lieu, en outre, à deux remarques indispensables, l'une au sujet du dialogue alternant avec le chant, et l'autre à l'égard de l'origine des divertissements.

On a souvent déclaré contraire à la vraisemblance théâtrale le brusque passage de la parole au chant ; mais on ignore généralement que les premiers exemples de ce genre de drames lyriques remontent aux spectacles religieux, en faveur au moyen âge. Le public, qui prenait part à la représentation du mystère d'*Adam*, en mêlant sa voix à celle du chœur pour chanter les répons, ne songeait nullement à se plaindre de l'interruption apportée par le chant à la marche du drame. Pourquoi ne souffrait-il pas de ce temps d'arrêt et ne s'apercevait-il pas qu'il nuisait à l'intérêt scénique ? Parce qu'il ne réfléchissait point : une foi naïve, une piété sincère, l'empêchaient de prendre garde à ce mélange de vers déclamés et de chants liturgiques. D'où nous concluons qu'il suffit de préparer l'âme des spectateurs et de la maintenir dans un certain état poétique pour lui rendre non pas seulement acceptable, mais agréable, le passage de la prose aux vers, du discours parlé à la musique vocale.

Ainsi c'est en voyant représenter le mystère d'*Adam* que l'on commença par s'accoutumer à ce qui parut plus tard blesser la vraisemblance théâtrale. C'est également au drame hiératique qu'il faut attribuer et la fréquence des chœurs et l'introduction des ballets dans notre tragédie lyrique.

Le clergé qui, par la voix d'Odon de Sully, évêque de Paris, s'efforçait à la fin du douzième siècle (1) d'abolir l'usage des danses nocturnes et qui voulait en arrêter la pratique dans les églises, dans les cimetières et dans les processions, ne craignait pas cependant de recourir aux pantomimes, aux sauteries, aux bacchanales pour divertir ceux qu'il appelait à voir représenter des mystères. Une course, une ronde, une farandole de démons, semblaient au trouvère normand, à l'auteur inconnu d'*Adam*, des *intermèdes* d'un puissant attrait.

Notre nation montrait dès lors son goût prononcé pour le chant choral et pour les danses balladoires. Nous verrons qu'il s'accrut encore dans les siècles suivants, et nous ne pourrons plus ensuite nous étonner que les chœurs et les divertissements restent deux des éléments essentiels qui entrent dans la composition d'un opéra de nos jours, deux des sources vives auxquelles nos auteurs contemporains vont puiser leurs succès.

III.

Le clergé qui, en représentant des mystères, se proposait d'instruire et d'édifier les fidèles, autorisait-il les femmes à figurer dans ces opéras religieux ? Cette question a souvent été débattue, et elle a donné lieu à de nombreuses controverses. L'éditeur d'*Adam*, M. Luzarche, a soutenu que le rôle d'Ève était rempli par une femme : nous sommes de ceux qui ont adopté l'opinion contraire. Que, dans leurs couvents et devant une assistance choisie, des religieuses aient pris part à la représentation de certains drames liturgiques, nous n'en saurions douter, et le manuscrit de l'abbaye d'Origny-Sainte-Benoîte renferme à ce sujet les plus curieux renseignements, ainsi qu'on peut en juger par l'extrait qu'a reproduit M. de Coussemaker (2); mais les traditions du théâtre ancien, les convenances imposées par la célébration des offices, les indications de la mise en scène, tout s'accorde pour nous convaincre que, dans les représentations solennelles des fêtes de Noël et des fêtes de Pâques, les rôles de femmes étaient joués par des hommes.

(1) V. *Gallia Christiana*, t. I, p. 438, et Michel Félibien, *Hist. de la ville de Paris*, t. I, p. 224.

(2) *Drames liturgiques*, pp. 330-342.

Consulterons-nous à cet égard les textes originaux? Transcrirons-nous ici la première didascalie des « Saintes Femmes au tombeau »? Quoi de plus précis que ces mots : « Ad faciendam similitudinem dominici sepulchri, primum procedant tres fratres preparati et vestiti in similitudinem trium Mariarum... »? — Dans le mystère de « la Résurrection » on lit aussi que les rôles des trois Marie seront confiés à des hommes. Ils seront remplis par trois jeunes gens ou trois jeunes clercs, dit la rubrique : « Tres parvi vel clerici qui debent esse Marie. » Il nous serait facile de multiplier les citations de ce genre; mais ces quelques exemples suffisent, tant ils nous paraissent significatifs.

Nous objectera-t-on que, dans « la Procession de l'âne », c'était une jeune fille qui figurait la Vierge? Seulement il importe de le rappeler, cette belle personne qu'on livrait à l'admiration de la foule remplissait un rôle muet. La fête de l'Ane, d'ailleurs, comme « la fête des fous », qu'on surnomma avec raison la fête du *deposuit* (1), à cause de son caractère égalitaire, a bien des fois été une occasion de scandale; aussi le clergé, quand on s'était, une année, livré à une conduite turbulente et licencieuse, supprimait-il, l'année suivante, cette procession réjouissante, qui était toute facultative. — Nous ne pensons donc pas que, de la présence d'une jeune fille dans « la Procession de l'âne », on puisse tirer cette conclusion que les femmes étaient appelées à figurer au premier plan dans la représentation des drames liturgiques.

Et puis, qu'on ne perde point le souvenir de la réforme importante opérée par Grégoire VII. Est-ce au moment où ce pape (1073-1085) rétablissait le célibat des prêtres, qu'on eût permis aux femmes de se mêler aux officiants et aux jeunes clercs chargés de jouer des mystères? Cela nous paraît inadmissible, et nous avons la ferme conviction que les prêtres, les diacres, les étudiants ecclésiastiques et les enfants de chœur étaient les seuls acteurs de ce théâtre chrétien.

Mais si le bas clergé se réservait le privilége d'interpréter les drames semi-liturgiques, nous croyons avoir prouvé que, par leurs développements, par leur intérêt vocal et instrumental, par l'éclat de leur mise en scène, par l'introduction des pantomimes et des mascarades de diables, ces opéras étaient devenus une récréation, un amusement, au moins au-

(1) « *Deposuit* potentes de sede et exaltavit humiles, » dit le cantique évangélique. Le peuple suivait ce précepte à la lettre, et, le jour où se célébrait *la Fête des fous*, il se vengeait d'une année d'oppression et de vexations, en humiliant les grands et en les obligeant à se rappeler l'égalité primitive des hommes.

tant qu'une manière aimable d'initier le peuple à l'histoire et aux enseignements de la religion catholique. Ils appartiennent par conséquent à une période de transition : ils caractérisent à merveille cette phase pendant laquelle le théâtre se confond encore avec le culte, ainsi que nous l'avons dit, mais où, emporté par une loi de sa nature, il se montre déjà prêt à s'affranchir de tout lien ecclésiastique, à vivre de sa vie propre.

A quelle époque s'opéra cette séparation entre le drame et la liturgie? Quels sont les monuments artistiques au fronton desquels se trouve inscrite cette victoire de l'esprit laïque sur l'esprit clérical?

La sécularisation du théâtre ne s'accomplit pas brusquement : elle s'établit d'une façon positive et durable au quatorzième siècle; mais, dès le treizième siècle, on en peut citer d'heureux essais. La France, qui, la première en Europe, écrivit des mystères en langue vulgaire, et qui, jusqu'à la fin du douzième siècle, fut la seule nation à en représenter de cette nature; la France semble avoir été destinée à communiquer à l'Allemagne, à l'Angleterre, à l'Italie, à l'Espagne, la fièvre dramatique qui, de très-bonne heure, s'empara d'elle. Aux trouvères du nord de notre pays, si nous ne nous trompons, revient l'honneur d'avoir sécularisé notre théâtre : Rutebeuf, l'infortuné Rutebeuf, le mordant poëte satirique, nous laisse le *Miracle de Théophile;* Jean Bodel d'Arras, avant de mourir de la lèpre, compose *le Jeu de saint Nicolas* et rajeunit cette légende tant de fois exploitée avant lui, en transportant la scène de son *miracle* au milieu d'une croisade, où les guerriers chrétiens, vaincus par les Sarrasins, marchent à la mort en héros et en martyrs; des auteurs, restés inconnus, nous lèguent d'autres pièces dramatiques, telles que *le Miracle de Nostre-Dame d'Amis et d'Amille;* et la plupart de ces œuvres, animées d'un souffle nouveau, trahissent des hommes sortis des rangs du peuple et sensibles aux maux de la gent taillable et corvéable à merci (1).

Parmi tous ces ménestrels obligés pour vivre de courir les châteaux ou de se mettre à la solde d'un seigneur, parmi tous ces inventeurs naïfs et caustiques à la fois, il en est un qui mérite notre préférence et nos plus vifs éloges. A cause de son esprit sans doute, on le disait bossu, quoiqu'il ne le fût point.

On m'apele bochu, mais je ne le suis mie,

(1) V. le *Théâtre français au moyen âge* (en vers), publié par MM. Monmerqué et Francisque Michel.

s'écrie-t-il joyeusement. S'il se défend d'être contrefait, il ne songe pas à se poser en saint personnage, par exemple; il savait que sa vie empêcherait qu'on le citât jamais comme un mari modèle. Ce peu scrupuleux compère, ce poëte qui abandonna sa femme et ne vit dans son mariage qu'une histoire plaisante, bonne à traiter en *jeu,* c'est l'Artésien Adam de la Halle. Musicien et peintre de mœurs, il a écrit les paroles et la musique de deux compositions théâtrales d'un tour ingénieux et charmant. La première de ces fantaisies dramatiques est intitulée : *le Jeu d'Adam* ou bien encore le *Jeu de la feuillée;* la seconde a pour titre : *le Jeu de Robin et de Marion,* ou *le Jeu du berger et de la bergère.*

Nous n'aurions pas à nous occuper ici du *Jeu de la feuillée*, si l'action de cette comédie satirique d'un mari fatigué de sa femme n'était traversée par une féerie où l'on voit apparaître Morgue, Maglore et Arsile, ainsi que le roi des Aulnes de l'Artois, Hellequin, précédé de son coureur Croquesos. D'après une tradition alors fort répandue en Flandre et dans nos provinces du Nord, les fées se plaisaient à venir au milieu des bois prendre la collation que de bons paysans leur y avaient préparée : Adam et ses compagnons, cachés sous la feuillée, assistent à l'entretien et au festin de ces personnages fantastiques qui disparaissent, cachés sous le voile des brumes matinales, au moment où va poindre l'aurore.

La musique intervient avec bonheur dans ce piquant intermède : elle éclate durant le repas et sous forme de symphonie champêtre. Quel en était le caractère? Le même que celui des chants de *Robin et Marion*, cette jolie pastorale qu'Adam de la Halle composa vraisemblablement avant d'entrer au service du comte d'Artois Robert II, et qu'il fit représenter vers 1285 à la cour française de Naples, ville où il mourut peu de temps après (1).

Qu'est-ce que *le Jeu du berger et de la bergère?* Un excellent tableau de genre, œuvre d'un peintre qui s'inspire de la réalité. Analysons rapidement cette pastorale satirique, aimable mélange de dialogues en vers et de morceaux de chant, afin de prouver que cette gracieuse comédie à ariettes nous donne le droit de décerner au joyeux chanteur-musicien d'Arras le titre de fondateur de notre opéra-comique.

(1) Selon F.-J. Fétis, *le Jeu de Robin et Marion* fut composé à Naples; nous pensons que cette œuvre, à en juger par la grâce et la fraîcheur des mélodies, remonte plutôt aux jeunes années du trouvère d'Arras, et nous ne nous étonnons pas que MM. Dinaux et Théodore Nisard aient avancé qu'elle date d'avant 1260.

Marion aime Robin : heureuse et toute au souvenir des derniers dons de son amant, elle l'attend au coin d'un champ. Au lieu de celui que son cœur désire, c'est le chevalier Aubert qu'elle rencontre. Ce noble seigneur a perdu son faucon à la chasse; il veut s'en consoler en contant fleurettes à la bergère.

> Vos perdés vo paine, sire Aubert,
> Je n'aimerai autrui que Robert,

lui chante de sa plus douce voix la fidèle Marion.

Comme le chevalier s'étonne qu'elle rejette sa poursuite, elle ajoute :

> Bergeronnette sui,
> Mais j'ai ami
> Bel et cointe et gai.

Puisqu'il en est ainsi, repart Aubert avec tristesse, je n'ai qu'à reprendre ma route.

Et Marion d'entonner un allègre et moqueur :

> Trairi deluriau deluriau deluriele
> Trairi deluriau deluriau delurot.

Enfin Robin paraît : il apporte du *maton* (des *mates,* comme les paysans de la Normandie appellent encore le lait caillé) et l'on déjeune au bord de la fontaine. Si maintenant le berger allait chercher ses deux cousins? Baudon manie si dextrement son tambourin, et Gautier joue si bien de la musette au gros bourdon ! Au son de ces instruments comme on danserait gaiement !

Robin s'éloigne, et le chevalier, toujours en quête de son faucon, rentre en scène. Il recommence ses galants propos, et Marion interrompt sa déclaration en l'avertissant de l'approche du berger qu'elle aime :

> J'oi Robin flagoler,
> Au flagol d'argent,
> Au flagol d'argent.

Aubert se venge des refus de Marion en battant le pauvre Robin et en contraignant la jeune bergère à monter en croupe sur son cheval. Le malheureux paysan n'ose attaquer le violent seigneur qui vient de le rosser : il se cache derrière un buisson et regarde d'un air anxieux ce

que devient sa fiancée. Vaillante et résolue, elle se défend à coups de langue et à coups de pied ; elle finit par lasser le chevalier qui semble accoutumé à de plus faciles conquêtes et laisse partir Marion.

Robin accueille sa belle à bras ouverts et se vante auprès d'elle d'une audace qui lui a complétement manqué. Aux cousins Baudon et Gautier, dont il sait à propos invoquer le témoignage pour se décerner un brevet d'amant courageux, viennent se joindre des amis et des voisins, entre autres Huart, le chevrier, et la bergère Perrette. On se met à danser et à jouer au jeu du roi. Le monarque élu par le sort a le droit d'appeler à sa cour la femme de son choix et de lui prodiguer ses royales faveurs. Marion déclare au roi Baudon qu'elle aime Robin plus que toute chose au monde, et, sur la proposition de Perrette, une danse nouvelle aussitôt commence :

> Par amors faisons
> Le tresque, et Robin le menra
> S'il veut, et Huars *musera*,
> Et chil doi autre *corneront*.

Robin entraîne à la danse sa chère Marion, qui s'écrie :

> Diex, Robin, con c'est bien balé!

Et la pièce se termine par cette invitation chantée de Péronnelle : « Venés après moi, venés le sentele, le sentele, le sentele lès le bos. » C'est en suivant le sentier près du bois, que les danseurs regagnent le village où seront unis *le berger et la bergère*.

Voilà certes une action peu compliquée, et pourtant elle comporte des changements de lieu. Comme ce tableau champêtre nous initie bien aux mœurs du temps ! Comme il nous montre sous un jour vrai la situation des paysans vis-à-vis des seigneurs ! Mais le dialogue de ce drame si simple n'en constitue pas l'attrait principal : la musique en est gracieuse, facile, expressive et charmante. Le sentiment de la tonalité moderne y éclate en maint endroit, et l'on y reconnaît un compositeur à la recherche d'effets piquants. Marion chante, et le flageolet d'argent de Robin l'accompagne : cette donnée musicale est sans doute renouvelée des Grecs et nous la retrouverons souvent, notamment dans le *Rossignol*, où les accents de la flûte se marient à ceux d'une voix agile, et jusque dans *Vielka*, autrement dit dans l'*Étoile du Nord*, de Meyerbeer.

Faut-il signaler la romance populaire : « Robin m'aime, Robin m'a »(1) et les agréables couplets de Robin : « J'ai encore un tel pasté » ? Avons-nous besoin de vanter le motif de la danse finale, vrai concert de musettes ? Reprocherons-nous, par contre, au trouvère artésien, de n'avoir su varier ni ses rhythmes ni ses intonations ? Nous ne commettrons pas une pareille injustice, car Adam de la Halle, strict observateur des règles posées par Francon de Cologne, ne connaissait que la division ternaire de chaque temps musical, et il a choisi les seuls modes du plain-chant qui lui permissent de satisfaire à son instinct de la tonalité moderne. En dépit de l'harmonie de *Robin et Marion*, souvent gauche, dure et fautive (2), nous reconnaissons néanmoins dans cette œuvre la création d'un ménestrel de génie. Mieux que toute autre composition dramatique du treizième siècle arrivée jusqu'à nous, cette comédie à ariettes nous paraît marquer le triomphe de l'esprit laïque sur l'esprit ecclésiastique.

Avec *le Jeu du Berger et de la Bergère* commence donc pour le théâtre français une ère de complet affranchissement. A la musique religieuse, aux mélopées lentes, austères et savamment combinées, tend à se substituer un art plus indépendant, une mélodie plus naïve, plus franche, plus *trouvée*. Adam de la Halle est le plus ancien de nos mélodistes spontanés. Les contemporains du poëte-musicien qui a créé chez nous la féerie et l'opéra-comique ne se sont pas trompés sur le mérite de cet artiste original : *le Jeu du Pèlerin* fut écrit entièrement à la louange « du gai, du large donneur, du parfait ménestrel », et l'auteur de cette petite pièce satirique, dirigée contre les moines mendiants, eut grand soin d'y intercaler deux chansons du célèbre trouvère artésien ; il était sûr de s'attirer tous les suffrages, en rendant cet hommage public à l'auteur de *Robin et Marion*.

(1) Les paysans du nord de la France la répètent encore et, dans leur manière de la chanter, ils semblent se conformer à la tradition du moyen âge.

(2) V. *Revue de Musique ancienne et moderne*, numéro d'octobre 1856. Dans son article sur le plus ancien de nos opéras-comiques, M. Théodore Nisard reproduit l'air de *Robin m'aime*, et, comme il en a trouvé une version à trois voix dans le précieux manuscrit de la bibliothèque de Montpellier, il en conclut que cette chanson était chantée en trio par Marion entrée en scène et par Robin et Aubert, cachés derrière le décor. Nous ne partageons pas cette opinion : c'étaient des instruments, selon nous, et non des chanteurs, qui harmonisaient d'une façon encore bien barbare l'ariette de *Robin m'aime*, ainsi que toutes les autres mélodies de cette pastorale. L'orchestre, accueilli au douzième siècle dans l'église, figurait bien certainement dans les représentations théâtrales données à Naples vers 1285.

De nos jours même, on peut lire encore avec intérêt, sinon écouter avec plaisir, la pastorale d'Adam de la Halle. Aussi avons-nous jugé d'autant plus nécessaire d'en parler longuement, qu'analyser une œuvre typique nous paraît la manière la plus claire et la moins aride de définir le genre auquel elle appartient. Celle-ci se classera toujours parmi ces comédies lyriques où l'on passe avec aisance du dialogue au chant, où l'on arrive à plaire par des situations vraies et par des mélodies naturelles, où l'on sait, en un mot, marier à propos la poésie avec la musique et prouver que ces deux arts, loin de s'exclure et de se contrarier, se combinent à merveille pour mieux enchanter nos oreilles et notre esprit.

CHAPITRE III

I. Sécularisation du théâtre français au quatorzième siècle et ruine du théâtre religieux. Associations d'acteurs laïques : les Confrères de la Passion, les Clercs de la Bazoche et les Enfants sans souci. Leur répertoire : mystères cycliques, moralités, soties et farces. — II. État de la musique du quatorzième au seizième siècle. Progrès de l'art harmonique. Instruments de musique en usage : leur division en quatre grandes familles. Ménestrels et poëtes-compositeurs. — III. Conséquences des rapports internationaux qui s'établissent entre les trois ordres d'artistes musiciens. Essence du génie italien et commencement du drame musical en Italie. *Rappresentazioni* et fêtes aristocratiques. Premières fables pastorales.

I.

Pourquoi la France, après avoir créé l'opéra biblique, la féerie et la comédie à ariettes, ne continua-t-elle pas de s'engager dans la voie féconde qu'elle avait ouverte? Pourquoi renonça-t-elle au drame chanté et lui préféra-t-elle les drames satiriques? Pourquoi notre théâtre tragique n'acquit-il pas la même originalité que celui des Espagnols ou des Anglais, et renonça-t-il à s'inspirer de nos épopées et de nos traditions nationales pour se jeter dans l'imitation des anciens?

Au lieu d'écarter ces questions, mieux vaut, croyons-nous, y répondre sommairement, avant d'entreprendre nos recherches sur les premiers essais d'opéra aristocratique. Pourrait-on d'ailleurs s'expliquer que les exemples donnés par Adam de la Halle n'eussent point été suivis immédiatement, si nous ne rappelions comment se sont formées les premières associations d'acteurs laïques, comment se sont établis les différents genres d'œuvres dramatiques qu'interprétaient ces troupes de comédiens, et comment se sont opérés les progrès de la science musicale? On ne connaîtrait qu'imparfaitement les origines de l'opéra mo-

derne, on ne tracerait pas une histoire complète de la musique dramatique en France, si l'on négligeait d'exposer l'état de l'art harmonique du quatorzième au seizième siècle. L'étude de cette période de transition mérite à tous égards qu'on s'y arrête quelque temps.

En sortant de l'église, en devenant un spectacle payé et non plus gratuit, le drame était condamné forcément à perdre à la fois son intérêt musical et son ton dogmatique. Toute entreprise théâtrale se montre ennemie des dépenses qui ne lui rapportent pas des bénéfices assurés ; elle vise toujours, d'autre part, à plaire au plus grand nombre. Le chant, qui nécessite de longues études, est une source de frais considérables, et comme la voix d'un chanteur, même habile, produit peu d'effet sur une place publique, tandis qu'elle charme et qu'elle émeut lorsqu'on l'entend dans un vaisseau sonore, — les troupes d'acteurs laïques renoncèrent volontiers à un art difficile et dispendieux, et ils en abandonnèrent la culture et l'exploitation aux maîtres de chapelle. La sécularisation du théâtre amena donc la ruine de l'opéra religieux, et les pieuses confréries qui se formèrent au quatorzième siècle pour représenter des mystères, confièrent la conduite de leurs jeux non plus à des poëtes-compositeurs, mais à de simples auteurs dramatiques. L'orgue néanmoins se fit toujours entendre sur les échafauds où se jouaient les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament ; seulement on considéra les chœurs ainsi que les symphonies, comme des parties accessoires, et la musique cessa d'être le principal attrait des représentations théâtrales.

La plus connue, mais non la plus ancienne de ces associations d'acteurs laïques, fut celle que fondèrent de graves et dévots bourgeois de Paris, sous le titre de « Confrérie de la Passion et de la Résurrection de Notre-Seigneur ». Après s'être produits à Saint-Maur, ces Confrères de la Passion obtinrent de Charles VI, en 1402, la permission de représenter « quelque mystère que ce fût », et ils allèrent alors s'installer dans l'hôpital de la Trinité, non loin de la porte Saint-Denis. Encouragés par le clergé qui s'efforçait encore d'imprimer au théâtre une direction favorable à ses intérêts et à ceux de la religion, applaudis frénétiquement par des spectateurs ravis de voir grandir sous leurs yeux un art vraiment populaire, ils obtinrent des succès éclatants qui leur suscitèrent de nombreux imitateurs. Dans toutes les grandes villes on vit bientôt se former des troupes où ecclésiastiques, bourgeois et gens du peuple rivalisaient de zèle, d'amour-propre, de fanatisme dramatique. C'était à qui déploierait le plus de mémoire et de talent. On prenait ses

rôles au sérieux, et l'on poussait l'imitation de la nature jusqu'à ses limites extrêmes. La chronique de Metz rapporte qu'en 1437, Nicole, curé de l'église Sáint-Victor, « fût presque mort en la croix s'il n'avait été secouru ». Judas, plus d'une fois, faillit être pendu pour tout de bon. Et que d'acteurs furent atteints avant l'heure par le feu de l'enfer! Combien d'autres eurent à rester suspendus en l'air par des cordes, pendant des scènes de plusieurs centaines de vers!

Il ne faut d'ailleurs chercher ni le goût, ni les sentiments délicats, ni la riche fleur de poésie dans ces mystères qui passionnaient le public du quatorzième et du quinzième siècle. Un réalisme grossier y domine, et c'est tout au plus si l'on y découvre quelques traits naïfs, quelques mots heureux, noyés au milieu d'un dialogue incolore ou inconvenant.

Condamnés à remanier constamment les mêmes textes, les auteurs de ces drames cycliques ne tardèrent pas à trouver commode de piller impudemment leurs devanciers : ils ajoutaient volontiers, mais ils n'effaçaient pas souvent. C'est ainsi que *la Passion*, *le Vieux Testament*, *les Vies des Saints* acquirent des proportions formidables : les acteurs y figurèrent par centaines et l'on y compta les vers par milliers. Une œuvre de vingt mille vers n'effraya plus personne, et l'on en vint à jouer des mystères de cinquante et même de quatre-vingt mille vers. La représentation de ces pièces légendaires exigeait plus d'une journée, il n'est pas besoin de le dire : de dimanche en dimanche elle se poursuivait devant le même auditoire curieux, attentif et charmé, sur un théâtre formé d'échafauds juxtaposés et dans certains cas superposés, qui permettaient au spectateur d'embrasser d'un seul coup d'œil le ciel, la terre et l'enfer (1).

(1) Nous avons donné, en parlant du drame d'*Adam*, des détails sur a mise en scène des mystères. Ajoutons seulement que l'orgue était installé dans l'étage supérieur du paradis : caché par des rideaux, il était placé derrière le siége de Dieu le Père, auprès de qui se tenaient la Paix et la Miséricorde, la Justice et la Vérité, sans parler des neuf ordres d'anges, ornement de la cour céleste. — Disons encore que la zone centrale se subdivisait en *lieux*, et que chaque *lieu* offrait à la vue des *loges*, des *mansions* et des *siéges*, où se groupaient par avance les personnages appelés à figurer dans le drame. Au moyen d'écriteaux fixés à chaque *establie*, la foule apprenait dans quels pays, quels endroits et quels édifices se passait l'action théâtrale; à l'aide de ces indications écrites, elle ne courait plus risque de prendre Nazareth pour Jérusalem, Troie la grande pour Rome, le palais d'Hérode pour celui de Ponce Pilate, etc. — Devant les décors, au bord des échafauds, régnait une longue plate-forme qui créait une voie de circulation par laquelle les acteurs se portaient rapidement d'un bout à l'autre de ce vaste théâtre. C'est sur ce passage ou *parloir* que s'agitait le meneur du jeu.

Dans leur désir de plaire au public, les poëtes qui écrivaient ces mystères et ces miracles interminables songèrent nécessairement à tirer parti des tableaux qui se déroulaient chaque jour sous leurs yeux, et ils présentèrent comme une peinture exacte des temps anciens la reproduction fidèle des hommes et des choses de leur époque. Plus d'une scène de comédie populaire s'introduisit de la sorte dans le drame religieux qui, à partir du quatorzième siècle, cessa d'être le seul genre dramatique en honneur.

Lorsqu'un édit et une ordonnance de Philippe le Bel eurent rendu le parlement de Paris sédentaire (23 mars 1302 et 1305), les clercs du Palais créèrent, sous le nom de Bazoche (1), une corporation puissante qui avait ses priviléges, sa juridiction spéciale, son *roi*, ses cortéges, ses fêtes solennelles, et qui était appelée à mettre en vogue, surtout parmi les lettrés, les pièces allégoriques qu'on nomma des « moralités ». A la Bible « par personnaiges » les bazochiens substituèrent des abstractions auxquelles ils prêtaient une vie réelle : ils mirent en présence Bien-Avisé et Mal-Avisé, Bonne-Fin et Male-Fin ; ils firent dialoguer sur la scène Franche-Volonté et Foi, Contrition et Humilité, Témérité, Tendresse, Rébellion et Folie, Espérance de longue vie et Désespérance de pardon, tout le cortége enfin des vices et des vertus, des qualités et des défauts de l'humaine nature.

Fait à souhait pour charmer les lecteurs du « Roman de la Rose », le répertoire des clercs de la Bazoche perdit peu à peu de son austérité première : la moralité se donna des airs plaisants, parfois même elle tomba dans la licence et elle poussa si loin l'amour du bel esprit, qu'elle finit par en mourir. Mais, métamorphosée par le génie de Molière, on la vit revivre au dix-septième siècle sous les traits de *l'Étourdi*, du *Misanthrope*, de *Tartuffe*, de *l'Avare ;* et c'est ainsi que l'allégorie, mère des figures typiques, des *caractères*, conserve le droit de proclamer la *haute comédie* sa directe héritière.

Outre les moralités, les clercs de la Bazoche représentaient des *soties* et des *farces*, dont l'origine remonte sans doute aux fêtes burlesques du moyen âge, telles que la procession du Renard et la fête des Fous.

La « sotie » était une sorte de « moralité », mais qui affectait les

(1) La Bazoche est un palais de justice, la maison où l'on parle, où l'on plaide. Ce mot vient du grec βάζω, je parle, et οἶκος, maison, et non point de *basilica*, comme l'ont avancé beaucoup de lexicographes; aussi écrivons-nous bazoche, au lieu de basoche.

allures d'une vive satire, et non celles d'un grave sermon. Le plus souvent les personnages en étaient allégoriques : on y voit figurer Abus et Ancien Monde, Noblesse et Clergé, Sot Glorieux et Sot Dissolu, etc. De la sotie est née la comédie satirique, telle que l'a comprise et parfaite l'auteur des *Précieuses ridicules*, du *Bourgeois gentilhomme* et des *Femmes savantes*.

Quant à la « farce », elle n'avait d'autre prétention que d'amuser et d'exciter

> ce gros rire
> Gonflé de gaîté franche et de bonne satire

qu'a si bien chanté Auguste Barbier. Elle vivait d'épigrammes et de saillies : la malice y tenait lieu de tout. Farces et soties ne doivent rien au théâtre ancien ; elles constituent un genre essentiellement français et dans lequel notre nation excelle encore. On ne s'étonnera point, par conséquent, qu'il se soit établi, pour l'exploiter, plus d'une association d'acteurs laïques ; à côté de la Bazoche, dont elle formait peut-être une annexe (1), on vit prospérer à Paris la société des « Enfants sans souci », dirigée par un chef qu'on appelait le prince des sots.

Recrutés parmi les jeunes bourgeois d'humeur joviale et surtout parmi les étudiants, les Enfants sans souci avaient installé leur théâtre sous les piliers des halles. Ils n'appartenaient à aucune corporation, et ils n'eurent pas de peine à s'entendre avec les bazochiens, quand ceux-ci se mirent à leur faire concurrence. Obligés de payer une redevance aux Confrères de la Passion, ils apportaient en maintes circonstances le concours de leurs talents à ces privilégiés, qui possédaient le monopole de l'industrie théâtrale. Ce mélange des deux répertoires plaisait infiniment au public, qui nomma « Jeux des pois pilés » ces sortes de représentations dramatiques. Variété fut toujours la devise des amateurs de spectacles ; aussi les trois sociétés parisiennes prirent-elles à la fin le sage parti de se concerter et de se partager les profits qu'elles réalisaient. Chacune d'elles acquit ainsi le droit d'exploiter à son gré le genre de pièces qu'elle préférait, et se trouva bien d'une indépendance aussi favorable aux plaisirs des spectateurs qu'aux intérêts de l'art. Mais, après comme avant cet accord entre ces trois grandes associations d'acteurs laïques,

(1) V. Adolphe Fabre, *Études historiques sur les Clercs de la Bazoche*, p. 147 et suiv.

les différentes espèces de comédies qu'elles interprétaient n'exigèrent point l'introduction de l'élément musical, et, seule, la chanson se glissa parfois dans la farce, cette aïeule de notre opérette.

II.

Pendant qu'une louable émulation s'établissait entre les comédiens laïques de Paris et de la province, pendant que la bonne comédie apparaissait sur la scène française avec *Maître Pathelin*, que devenait l'art musical ? Observait-on un progrès marquant dans les tendances auxquelles il obéissait ? Quel rôle lui réservait-on dans les fêtes publiques et dans les solennités princières ?

Du quatorzième au seizième siècle la musique, ainsi que le drame, s'affranchit peu à peu du joug ecclésiastique, et, en se sécularisant, elle tend à fonder un art nouveau. Le clergé n'est plus seul à la cultiver : les princes et les seigneurs l'encouragent, les troubadours et les trouvères la leur rendent agréable à étudier, les associations de ménétriers en répandent le goût parmi le peuple. Durant cette période de transition, ce sont des religieux qui enseignent la science musicale, qui en formulent par écrit les règles difficiles et qui composent les messes et les motets arrivés jusqu'à nous ; mais aux poëtes-musiciens revient l'honneur d'avoir inventé les chansons qu'aimaient à répéter alors toutes les classes de la société ; aux jongleurs et aux joueurs d'instruments hauts et bas appartient le privilége d'avoir animé les danses populaires et d'avoir favorisé les progrès de la musique instrumentale.

Sans empiéter ici sur le domaine que s'est approprié M. de Coussemaker, sans disserter sur des questions d'archéologie musicale que les travaux de ce savant historien de l'harmonie au moyen âge ont éclairées d'un jour tout nouveau, marquons cependant d'un trait plus accusé le rôle qu'ont joué les trois classes d'artistes que nous venons de citer.

Les clercs, les chantres instruits, tous les religieux qui s'imposaient la mission d'enseigner le plain-chant et qui faisaient servir la musique à l'éclat du culte, accordaient, avons-nous dit, une attention particulière à la partie scientifique de leur art. Par les livres qu'ils nous ont laissés,

on voit quelle importance ils attachaient aux règles de l'écriture et de la mesure musicales. Seuls alors peut-être parmi les musiciens, les maîtres de chapelle avaient le talent de se reconnaître au milieu des complications croissantes de la notation proportionnelle (1) ; aussi devons-nous à des membres du clergé non-seulement les traités de musique, mais toutes les œuvres musicales écrites de l'époque qui nous occupe. Il est donc indispensable d'étudier les compositions religieuses des maîtres français et flamands du quatorzième et du quinzième siècle pour apprendre comment on est progressivement sorti des fausses relations et des barbares successions de quintes et d'octaves qui fourmillent dans les chants harmonisés du treizième siècle. Les combinaisons rhythmiques, en contribuant aux progrès du contre-point simple et du contre-

(1) La notation musicale, avant d'atteindre à la perfection où nous la voyons presque arrivée, a maintes fois changé d'aspect : aux sept premières lettres de l'alphabet romain, majuscules et minuscules, qu'on employait au sixième siècle pour figurer la série des quinze degrés du plain-chant, on substitua des signes spéciaux, sans rapport avec les lettres d'aucun alphabet connu. Ces signes se peuvent diviser en deux catégories : les uns, sous forme de virgules, de points, de petits traits couchés ou horizontaux, représentaient des sons isolés ; les autres, sous forme de crochets, de traits diversement contournés et liés, exprimaient des groupes de sons composés d'intervalles directs.

On nomma ces signes particuliers des *neumes*, et, du huitième au douzième siècle, ils furent adoptés dans l'Europe entière. On en rendit la lecture plus facile à l'aide de lignes de diverses couleurs, origine de la portée musicale, et au moyen des lettres F, C et G, placées à la tête des lignes principales, et qui, altérées et transformées, sont devenues les clés de *fa*, *ut* et *sol* de la notation moderne.

Des neumes guidoniens sont nées la longue, la brève et la semi-brève de la notation carrée, en usage dans la musique mesurée du douzième et du treizième siècle. Les crochets, les traits diversement contournés et liés ont produit les ligatures ou liaisons de notes de cette même notation.

La mesure, fruit de l'alliance du rhythme poétique avec le rhythme musical, rendit la notation plus compliquée. Comme on déclara *parfaits* les *modes* ou mesures ternaires, et *imparfaits* les modes ou mesures binaires ; comme les notes furent aussi divisées en notes *parfaites* et en notes *imparfaites*, et qu'elles durent se grouper dans un ordre déterminé, selon le *mode* du morceau ; comme, vers la fin du quatorzième siècle, l'écriture musicale s'enrichit de nouveaux signes de durée, il en résulta une innombrable quantité de combinaisons, exprimées par des signes de toutes sortes : *queues* de notes, *pliques*, *points* de perfection et d'imperfection, d'accroissement, de division, de translation et d'altération ; *cercles*, *demi-cercles* et *bâtons* perpendiculaires sur la portée, servant à désigner les *modes* ou *mœufs ; cercle* et *demi-cercle* avec ou sans *point au centre* pour marquer la *prolation*, etc.

Ce système d'écriture musicale était d'une complication extrême, on le voit. L'introduction des *barres de mesure* vint fort heureusement modifier la notation blanche : on traça d'abord des barres de 8 en 8, puis de 4 en 4 mesures ; enfin, dans les premières années du dix-septième siècle, on prit l'habitude de marquer chaque mesure une à une, à l'aide d'une barre de séparation.

point double, en préparant l'oreille à des artifices nouveaux, favorisèrent l'essor de l'art harmonique. Seulement, en voulant échapper à l'uniformité des mélodies consonnantes et unitoniques au moyen d'*imitations* de toutes les sortes, les chefs de l'école gallo-belge du quinzième siècle eurent le tort d'oublier le but de leur art, qui est d'émouvoir et de charmer : ils se jetèrent dans les recherches et les subtibilités d'une science aride, ils préférèrent la forme à l'idée. Par contre, ils apprirent, en suivant cette pente, à faire chanter les voix, et ils eurent ainsi la gloire de transmettre aux maîtres du seizième siècle une langue déjà souple et forte.

Tandis que les organistes s'adonnaient exclusivement au style canonique, au contre-point fleuri, et qu'ils tombaient dans le pédantisme musical, les plus habiles et les plus respectables membres de la « Confrérie de Saint-Julien et Saint-Genest » (fondée le 23 novembre 1331) prenaient le nom de « Ménestrels joueurs d'instruments tant hauts que bas », et ils obtenaient de Charles VI des lettres patentes, que ce roi leur fit expédier le 14 avril 1401.

A peine armée d'un privilége, cette corporation d'artistes ambulants afficha d'assez hautes prétentions. Au quinzième siècle toutefois, elle se contentait encore de fournir aux grands, comme au peuple, des orchestres et des airs de danse ; elle se montrait heureuse de figurer avec éclat dans les entrées royales, dans les cortéges officiels et dans toutes les solennités publiques ; mais elle visait à s'insinuer dans la faveur des nobles, et peut-être osait-elle aspirer secrètement à conquérir le monopole de l'enseignement de la musique instrumentale.

Quoi qu'il en soit à cet égard, une louable émulation régna dès le principe entre les ménestrels. Rappelons les instruments sur lesquels ils s'exerçaient, essayons de les grouper par familles, non pour nous livrer inutilement à une énumération ingrate et difficile, mais pour bien connaître les ressources instrumentales que le moyen âge a léguées au siècle qui vit naître l'opéra italien et pour mieux nous rendre compte des sonorités variées qu'on peut tirer d'un orchestre.

Nous établirons quatre catégories d'instruments tant hauts que bas : les instruments à vent, les instruments à cordes, les instruments de percussion et les instruments dont la nature reste encore incertaine ou mal définie.

La classe des instruments à vent comprenait :

Les *orguettes* ou orgue portatif, instrument qu'il ne faut point con-

fondre avec l'orgue pneumatique des églises, bien que sa construction reposât sur le même principe : elles avaient un clavier à un ou à deux rangs de touches que le virtuose attaquait de la main droite, pendant que de la main gauche il faisait mouvoir le soufflet.

Le *régale*, qui était une sorte d'*orgue positif* ou à demeure.

Les *cors* et les *trompettes*, que nos anciens écrivains désignent sous une foule de noms : tube, bocine, buisine ou bussine, triblère ou triblers, estives, clarine, claronceau, araine, trompe, trompette, cor, corne, cornet, menuel ou mœnel, graisle ou gresle, huchet et olifan.

Les *flûtes*, qui formaient une classe nombreuse d'instruments. Il y avait les chalumeaux plus ou moins primitifs et les flûtes droites à bec, percées de trois ou de six trous et parmi lesquels nous rangeons les *flageols* de toutes sortes. — La *fleuthe traversaine* ou *flûte traversière* avait six trous, comme le *fifre* ou *arigot*, et l'on en ajouta un septième qui s'ouvrait au moyen d'une clef. La *syrinx* ou *flûte de Pan* était désignée sous les noms de *frestel* et de *pipeau.* — Ces appellations de fistule, frestel ou frestiau, pipe, pipeau, calamel, chalemelle ou chalemie, muse, chevrette, etc., s'appliquaient d'ordinaire à des chalumeaux avec ou sans trous. Le chalumeau, proprement dit, avait de six à neuf trous, et le plus souvent il était dépourvu de clefs. Les *hautbois* dérivent de cet instrument : ils avaient six trous et quelquefois une clef. Les *cromornes*, *cormornes* ou *tournebouts*, à sept, neuf et dix trous, formèrent plus tard des basses de hautbois, comme les *bassons*.

La *saccomuse*, la *vèze*, la *loure* et peut-être aussi la *gogue,* rentrent dans la famille des hautbois et des cornemuses, avec ou sans poche.

La classe des instruments à cordes n'était ni moins importante, ni moins variée que celle des instruments à vent. Elle n'embrassa d'abord que des monocordes, des dicordes et des tricordes qui se jouaient avec un archet ou avec une petite baguette. Le *crouth trithant* (à trois cordes) est, selon F.-J. Fétis, un tout autre instrument que la *rote :* celle-ci, sorte de *cithare,* était montée de cinq cordes que l'on pinçait, tandis que le *crouth* se jouait avec un archet (1).

La *vielle*, aux formes si diverses, à 3, 4, 5 et même 6 cordes, se jouait aussi avec un archet : c'est de cet instrument qu'est née la *viole* et qu'ensuite est sorti l'*alto*.

La *rubèbe* et le *rebec* ont peut-être été d'abord deux instruments dif-

(1) Fétis, Notice sur *Stradivarius*, p. 12 et suiv.

férents, le premier plus grave et à deux cordes seulement, le second à trois cordes, comme la *gigue,* et d'un timbre plus aigu. Le poëte Jean Lefèvre parle cependant de la rubèbe comme d'un tricorde (1). Ce qu'il y a de sûr, c'est que le nom de *rebec* s'appliqua promptement à toute *vielle* ou *viole* propre à faire danser. Le violon à quatre cordes, d'origine hongroise ou bohémienne, très-vraisemblablement, et d'adoption française, n'est autre chose qu'un *rebec* perfectionné.

Le *luth*, dont les cordes en nombre fort variable se pinçaient ou s'attaquaient avec un plectre, avait pour variétés la *lutina*, la *mandore,* la *mandoline* et le *théorbe.* Le *colachon* et l'*archiluth* appartiennent également à cette famille d'instruments, mais ils sont d'une origine plus moderne.

La *guitare* (guiterne, guiterre, guitarne, etc.) diffère du *luth* par sa forme, et cependant on peut la considérer comme un instrument du même genre.

Le *cistre* ou *cithre*, à 4, 6 et 12 cordes, qui participait du luth et de la guitare, a donné naissance à la *citole* ou *cuitolle* à 4 cordes.

La *cithare*, née de la *lyre* des anciens, a contribué elle-même à former le *psaltérion*, le *canon* et le *tympanon.* Elle avait de 16 à 24 cordes.

La *harpe*, qui, au quatorzième siècle, avait de 9 à 12 cordes, se pouvait alors placer sur les genoux.

Outre ces instruments à cordes pincées ou frottées et ces instruments à cordes et à archet, nous devons citer encore : les instruments à cordes où la roue était substituée à l'archet, comme la *vielle* ou *chifonie*, née de l'*organistrum*, et enfin les instruments à cordes et à clavier, tels que le *manicorde,* le *clavicorde,* la *doulcemelle* (*dulce melos*), etc., qu'on désignait peut-être orriginairement sous le nom générique de *symphonie.*

La famille des instruments de percussion renfermait :

Le *tambour à main* ou *tambourin* (tabor, taborin, tymbre, etc.) ; le tambour militaire (tabor, tabur, etc.), d'où dérivent la *caisse* et le *bedon,* puis les tambours de métal appelés *nacaires* ou *atabales*, c'est-à-dire *timbales ;* les *clochettes*, *sonnettes* et *grelots* (tintinables, eschelettes, campanes, clocques, sonneau, sonnaille, etc.) ; les *castagnettes* (crotales, cliquettes, etc.), le *triangle* (trépie) et les cymbales.

(1) *Histoire littéraire de la France,* t. XXIV, p. 752.

Nous rangerons dans la classe des instruments dont la nature n'est point bien connue :

La *sambuque* et le *nable,* qui ne laissaient pas de ressembler un peu au *psaltérion ;* le *trigone* et le *magade*, variétés de la *sambuque*, à ce que l'on croit ; la *saquebute* ou *sacqueboute*, d'où sont nés probablement la *trompette harmonique* et le *trombone ;* la *doulcine* ou *doucine* (flûte ou hautbois ?); les *estives* (trompettes droites?); la *flûte Behaigne* (flûte eunuque, mirliton ou flûte de Bohême ?) (1) ; les *èles,* l'*échaquiel* ou *échiquier* et les *marionnettes* (instruments à cordes et à roue ou à clavier ?); le *manicordion*, le *choron*, instrument à cordes décrit par Jean Lefèvre (2), et plusieurs autres encore que nous jugeons inutile de citer (3).

Ces quatre familles d'instruments présentaient un riche assemblage de sonorités, une variété de timbres prodigieuse. Quel parti les ménestrels en savaient-ils tirer ? Nous l'ignorons ou à peu près. Semblables aux musiciens ambulants qui parcourent les rues et qui nous convient à leurs concerts en plein air, ces anciens joueurs d'instruments tant hauts que bas jouaient de mémoire après avoir probablement appris d'instinct le peu qu'ils savaient. Aussi ne nous ont-ils pas plus laissé de morceaux écrits que n'en légueront après eux les charmeurs de carrefours que nous entendons aujourd'hui ; nous ne pouvons guère, par conséquent, nous livrer qu'à des conjectures relativement au caractère de la musique instrumentale du quinzième siècle. Nous pensons néanmoins que les chansons en vogue composaient le fonds du répertoire des instrumentistes, et comme la plupart de ces refrains étaient l'œuvre des poëtes-musiciens attachés au service des seigneurs, nous croyons que des rapports assez fréquents durent s'établir entre ces derniers et les ménestrels.

Les fêtes publiques et princières fournissaient à ces deux classes d'ar-

(1) Flûte behaigne ou bohémienne, dit M. Renan, en se guidant sur Bottée de Toulmont. V. *la France littéraire*, t. XXIV, p. 752.

(2) *Ibid.*, même volume, même page.

(3) Voici les principaux ouvrages qui nous ont servi à établir ce résumé rapide et fort épineux : Prætorius (Mel Schultz), *Syntagma musicum*, t. II ; Martin Agricola, *Musica instrumentalis* (texte allemand); Franc. Blanchini, *De tribus generibus Instrumentorum musicæ veterum organicæ Dissertatio ; Archæologia*, t. III et VII ; P. Mersenne, *Harmonie universelle* ; Bottée de Toulmont, *Instruments de musique employés au moyen âge ;* E. de Coussemaker, *Essai sur les Instruments de musique au moyen âge ;* Lebert, *Dissertation sur les Instruments de musique au moyen âge* ; Geo. Kastner, *Danses des Morts.*

tistes une autre occasion de se rapprocher. Aux trouvères appartenait l'idée, la composition des divertissements qui s'exécutaient pendant les festins des grands sous le nom d'*entremets ;* à eux également était confiée l'invention des *drames muets* dont on régalait le peuple à l'occasion des entrées de souverains dans leurs bonnes villes, des naissances ou des mariages de princes et de princesses, des proclamations de paix et autres circonstances solennelles. Aux poëtes de cour était encore réservé le soin de régler les *mascarades,* les *momeries* et les récréations du même genre qui égayaient les soirées de la noblesse ; les *carrousels* et les *tournois,* où l'on témoignait de la vivacité de son esprit par le choix des emblèmes et par les vers des devises ; enfin les *ballets ambulatoires* et tous les spectacles où l'on pouvait donner l'essor à son imagination et où l'on se proposait d'enivrer les sens tout en captivant l'esprit. Ces entrées royales, ces mimodrames, ces bals, ces tournois nécessitaient l'intervention des ménestrels, et, nous le répétons, il est vraiment fâcheux de manquer de données positives sur le caractère et sur la distribution des orchestres qui interprétaient les marches triomphales ou guerrières, qui accompagnaient les danses et les chansons entendues dans ces jours de gala. En énumérant les nombreux instruments qui, dès le moyen âge, se groupaient par familles et s'alliaient à propos pour former un ensemble harmonieux, nous avons du moins appris d'où sont issus nos modernes violons et nos altos, nos hautbois et nos bassons.

III.

Au quinzième siècle, la musique avait encore, comme l'État, ses trois ordres distincts. Les compositeurs religieux s'étaient constitués les gardiens de la tradition, les représentants de la doctrine musicale ; les poëtes-musiciens, obligés de plaire à la haute aristocratie et de flatter ses goûts sensuels, cherchaient à s'acquitter de leur tâche tout en maintenant les droits de l'esprit français ; enfin les ménestrels, à défaut de connaissances théoriques, demandaient à un rhythme accentué, à des mélodies franches et naturelles, le don d'entraîner nobles et vilains.

Le rhythme et la chanson, il importe de ne le point oublier, amenèrent la transformation de la musique du moyen âge. Durant la période de transition dont nous parlons en ce moment, qu'entendait-on dans

l'église aussi bien que dans la rue ? Le refrain sautillant de *l'Homme armé* (1). Les airs qui se répétaient à la cour et à la ville continuaient, il est vrai, de participer des mélodies ecclésiastiques; mais les chants d'église perdaient un peu de leur ancien caractère et tendaient à s'assimiler aux mélodies profanes. On y voit les accords se nourrir de tierces et de sixtes, la note sensible s'établir victorieusement dans le mode majeur et se glisser déjà dans le mode mineur, les cadences harmoniques prendre un tour qui nous est familier : encore quelques années et l'ancienne pluralité des modes majeurs et mineurs sera renversée, détruite à jamais par le système chromatique, par la tonalité moderne.

Les relations que commençaient alors d'entretenir les musiciens de pays différents accélérèrent ces modifications importantes, cette marche progressive vers l'unité modale. D'autre part, les guerres d'Italie, en suscitant des rivalités fécondes entre la noblesse française et l'aristocratie de la péninsule, inspirèrent à nos nationaux des goûts dont notre littérature et notre théâtre ont gardé la trace.

Avant d'exceller dans la comédie populaire improvisée (*commedia dell' arte*), les Italiens avaient, ainsi que les autres peuples de l'Europe, emprunté les sujets de leurs drames à l'Ancien et au Nouveau Testament; ils n'avaient pas épuisé la source religieuse, quand ils se livrèrent à l'imitation des anciens. Si leurs *mystères*, qu'ils nommaient simplement des *rappresentazioni*, n'égalent point nos drames cycliques sous le rapport de l'invention, de la diversité, de la peinture des mœurs et de la passion, ils accusent une supériorité marquée sur les nôtres dans l'art de la versification. Ils l'emportent surtout au double point de vue de la mise en scène et de l'intérêt musical. Ne nous en étonnons point. En France, c'étaient les municipalités, les associations de bourgeois et d'artisans qui avançaient les frais des représentations théâtrales auxquelles le peuple assistait, après avoir acheté le plus souvent le droit de juger les drames qu'on avait composés pour lui (2). En Italie, au contraire, les jeux de la scène restaient un spectacle octroyé par des princes magnifiques et destinés à augmenter le nombre de leurs plaisirs

(1) Depuis Guillaume du Fay jusqu'à Firmin Caron, à Vincent Faugues, à Josquin Després, à Palestrina et même à Carissimi, les plus célèbres compositeurs se sont exercés à l'envi sur ce thème favori. On sait que les maîtres de ce temps-là donnaient à leurs *messes* les premiers mots de la chanson populaire dont ils s'inspiraient : *l'Homme armé ; Baisez-moi, mon cœur*, etc.

(2) Émile Morice, *Essai sur la Mise en scène*, chap. VI.

particuliers; aussi Laurent de Médicis n'hésitait-il pas à donner un tour impératif à ses exhortations au public : « Ayez soin de vous taire, surtout lorsque l'on chante; autrement ce serait une fatigue pour nous et pour vous un déplaisir, » — fait-il dire à l'ange, au début de son célèbre mystère intitulé : *la Rappresentazione de' SS. Giovanni e Paolo.*

On oublierait, du reste, à quelle occasion fut jouée cette pièce étrange (1), et l'on se tromperait singulièrement si l'on ne voyait dans ces paroles de l'illustre Florentin que la recommandation d'un poëte-musicien épris de son œuvre. Laurent le Magnifique s'exprime en artiste enthousiaste autant qu'en souverain glorieux de convier sa cour et ses sujets à l'une de ces représentations où machines, pompe théâtrale, tournois et combats, vers et musique, chants et danses, tout se trouvait combiné à plaisir pour enchanter les spectateurs.

On a cherché quelles secrètes pensées animaient celui que Gœthe a surnommé un « héros bourgeois », quand il a tracé cette suite de tableaux qui présentent une histoire de l'établissement du christianisme (2) : au lieu de nous arrêter ici à ce qui pouvait préoccuper l'homme d'État, nous préférons demander si ce n'est pas la voix même du génie italien qu'il faut reconnaître dans cette invitation à écouter silencieusement un drame poétique et musical, imaginé pour enivrer à la fois et l'esprit, et l'oreille, et les yeux? — Le sensualisme passionné, ainsi qu'on l'a souvent déclaré depuis le P. Castel ; le sensualisme créateur n'est-il pas, en effet, la qualité maîtresse de ce génie? Il déborde dans l'œuvre littéraire de Laurent de Médicis et dans toute la poésie de son temps; il continuera d'animer les productions des artistes transalpins longtemps après les heures riantes de la Renaissance et malgré les invasions étrangères, malgré les épreuves les plus douloureuses.

C'est dans le drame et dans la musique théâtrale que ce trait saillant du génie italien apparaît et nous frappe le plus vivement. Ne marquons, par conséquent, aucune surprise si, dès le quinzième siècle, princes de l'Église, ducs et nobles ont rivalisé d'esprit dans leurs écrits et de luxe dans leurs fêtes ; s'ils ont tous aimé la comédie, les chants suaves, les concerts d'instruments, les ballets somptueux, les pantomimes réjouissantes et les brillants carrousels ; s'ils ont fait édifier des théâtres à ma-

(1) Ce fut pour fêter le mariage de Madeleine de Médicis avec Fr. Cibo, fils d'Innocent VIII. Ce mystère eut pour interprètes les fils de Laurent et une troupe d'amateurs, composée d'adolescents.

(2) K. Hillebrand, *Études italiennes*, p. 225 et suiv.

chines et venir de l'étranger les chanteurs et les intrumentistes les plus habiles. Des virtuoses français charmaient la cour de Lionel, duc de Ferrare, à ce que nous apprend Muratori, et Morigia rapporte que le duc de Milan, Galeaz Sforza, entretenait à sa cour trente musiciens d'élite, qui tous étaient *ultramontains* (1). Les foyers de la science harmonique et vocale étaient alors en France, dans les Pays-Bas, en Espagne, et, jusqu'après la Réforme, les Italiens ne cessèrent d'y recourir. En s'assurant ainsi de plus vives jouissances, ils se procuraient en même temps les moyens d'apprendre à surpasser les maîtres qui les avaient un moment guidés.

Nous venons de justifier ce que nous avions avancé au sujet des rapports suivis qui s'établirent entre les musiciens de notre pays et ceux de l'Italie. Il nous reste à montrer que si notre théâtre a déserté la voie nationale qu'il pouvait achever de s'ouvrir, pour suivre la route tracée par les auteurs de l'antiquité, c'est l'exemple des dramaturges de la Péninsule qui a entrainé nos poètes dans cette regrettable imitation de la tragédie grecque et des chantres du paganisme.

En se vouant avec passion à l'étude des anciens, les Italiens de la Renaissance furent naturellement amenés à se modeler sur les écrivains qui leur inspiraient une admiration si profonde. Ils se familiarisèrent tellement avec les croyances, les mœurs et l'histoire d'Athènes et de Rome qu'on a pu déclarer avec raison que, pour eux, le seizième siècle a été un long « égarement dans l'antiquité ». Moules de tragédies et de comédies, intrigues de pièces, maximes et sentiments, tout leur semble bon à copier. Leurs premières œuvres dramatiques régulières sont de simples calques d'Eschyle et de Sophocle, de Plaute et de Térence. Et comme, malheureusement pour elle, l'Italie n'était point destinée à fonder son unité nationale au moment où les autres peuples de l'Europe constituaient la leur; comme ce défaut d'unité, ce manque d'intérêts élevés et généraux allait la condamner aux petites jalousies, aux luttes mesquines de l'esprit provincial, — elle dut chercher dans la satire l'emploi de ses brillantes facultés intellectuelles et trouver dans la religion, dans l'imitation de la littérature païenne une consolation à ses misères politiques.

Les drames avec chœurs et les sujets empruntés à la mythologie n'eurent donc aucune peine à s'implanter sur la scène italienne. Pour

(1) *Antich. di Milano*, p. 161.

ne point sortir de notre sujet, nous n'énumérerons point les tragédies qu'ont écrites Trissino, Rucellai, Martelli, Alamanni, Giraldi Cinthio, Dolce et autres poëtes ; nous rappellerons simplement quelques-unes des œuvres qui furent composées pour des fêtes princières. En 1475, Ange Politien composa en deux jours son *Orfeo*, tragédie avec chœurs. En 1488, Bergonzo Botta, noble de Tortone, fêta le mariage de Galeaz Sforza avec Isabelle d'Aragon, en offrant au duc et à la duchesse une représentation superbe, participant à la fois du festin, du concert et du drame, et où parurent les dieux, les déesses et les héros de la fable, qui vinrent en chantant déposer leurs hommages au pied des jeunes souverains de Milan. En 1487, le prince Niccolo da Correggio Visconti fit représenter à Ferrare sa *fable* intitulé *Céphale ou l'Aurore*. En 1506, le comte Castiglione écrivit et interpréta avec son ami César de Gonzague la pastorale de *Tirsis*, stances ou octaves dialoguées entre trois pasteurs et qui sont entremêlées d'une *canzonetta*, d'un chœur et d'une *danse mauresque* (1).

En 1539, au mariage de Cosme Ier avec Éléonore de Tolède, deux spectacles où la mythologie jouait un rôle important transportèrent d'admiration la cour et les lettrés de Florence. Dans la première de ces soirées mémorables, Apollon parut entouré des Muses ; il chanta des stances poétiques en l'honneur des nouveaux mariés, et les neuf sœurs répondirent à ce chant d'hyménée par une *canzone* à neuf parties. Puis, chaque ville de la Toscane, personnifiée et entourée d'un cortége symbolique vint chanter tour à tour les louanges des époux. Dans la seconde soirée, on représenta une comédie en prose de Landi, précédée d'un prologue et entrecoupée de cinq intermèdes qui n'avaient aucun rapport avec le sujet de la pièce, mais qui se liaient entre eux d'une façon ingénieuse. L'Aurore, montée sur un char éclatant, ouvrait la scène, et, par ses chants, réveillait la nature entière. Le Soleil se levait ensuite, et, selon la place qu'il occupait successivement dans le ciel, il annonçait aux spectateurs à quelle heure du jour correspondait chacun des tableaux qu'on plaçait devant leurs yeux. Au dernier intermède, la Nuit ramenait le Sommeil qu'avait banni l'Aurore, et, pour que la voix de cette déesse n'endormît pas l'auditoire, la représentation se terminait par une entrée de bacchantes et de satyres qui dansaient et chantaient au son d'instruments sonores et joyeux.

(1) Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, t. VI, p. 324.

La relation de ces deux soirées indique la composition de l'orchestre qui accompagnait le chant de l'Aurore : ce morceau était soutenu par un clavecin (*gravecembalo*), un orgue, une flûte, une harpe, une grande viole, et l'on y remarquait une imitation du ramage des oiseaux. C'était au contraire par quatre trombones aux sons doux et mélancoliques qu'était accompagné le chant de la Nuit.

Par leur disposition générale, par leur intérêt vocal et symphonique, ces intermèdes de Strozzi ne méritent-ils pas de fixer notre attention et d'être comparés aux divertissements qui charmaient encore au dix-huitième siècle le public français de l'Académie de musique ?

Le grand tournoi donné en 1579 dans les cours intérieures du palais Pitti, à l'occasion du mariage de François de Médicis avec Bianca Capello, nous semble également digne d'une mention particulière. Il fut ordonné par Gualterotti, qui combina la plus merveilleuse suite d'épisodes mythologiques et de surprenants spectacles. Pierre Strozzi, inspiré par des vers de Palla Rucellai, composa la musique de cette journée mémorable, et, parmi les interprètes de ses chants, figura l'habile et célèbre Giulio Caccini, dont nous aurons à reparler avec éloge.

N'oublions pas enfin qu'en 1574, lors du passage de Henri III à Venise, le doge fit représenter devant le roi de France un drame intitulé simplement *Tragedia*, mais qui renfermait des chœurs et autres morceaux de musique composés par le savant organiste Claude Merulo.

En même temps que les Italiens écrivaient des tragédies avec chœurs, imitées de celles des Grecs, et qu'ils empruntaient à l'Olympe et aux héros de la Fable les personnages de leurs intermèdes et de leurs allégories, ils créaient un genre littéraire auquel l'*Aminta* du Tasse et le *Pastor fido* de Guarini ont assuré un succès facile à comprendre.

Beccari, de Ferrare, passe à bon droit pour avoir conçu et produit la plus ancienne pastorale : son poëme intitulé *il Sagrifizio*, remonte à l'année 1554, et c'est Alfonso della Viola qui en écrivit la musique. Notons en passant que l'un des personnages, le grand prêtre, y chantait un solo en s'accompagnant sur la lyre. Ce même compositeur, joueur de viole distingué, — son nom le dit, — orna de chœurs la comédie pastorale d'Alberto Lollio, intitulée *Aretusa* (1563), et introduisit plusieurs morceaux dans *lo Sfortunato* (1567), du noble ferrarais Agostino Argenti ; mais comme cette dernière fable pastorale ne renferme point de chœurs, on se demande quel était le caractère de la musique qu'on y entendait.

C'est dans le style madrigalesque que Luzzasco composa les chœurs de la tragi-comédie de Guarini. Outre ceux qui partagent les actes, le *Pastor fido* (1583) en contient deux en action et avec une sorte de refrain (1), à l'instar du chœur des Tritons que l'on remarque dans le « Ballet comique de la reine ». L'œuvre célèbre de Guarini renferme encore une scène où l'on danse sur un chœur chanté dans la coulisse, et ce morceau, qui accompagnait spirituellement le jeu de *la Cieca* (2), prouve qu'on arrivait peu à peu à la science de l'effet vocal et théâtral à la fois.

L'heure approchait effectivement où les compositeurs, las de chercher des combinaisons ingénieuses, mais stériles, allaient demander à la musique autre chose que des concerts froidement harmonieux. Déjà Palestrina (1529-1594), l'artiste épris des exquises élégances et de la perfection de la forme, avait excellé dans l'expression des sentiments religieux : il ne restait plus, après ce grand maître, qu'à trouver le moyen de traduire la passion et tous les mouvements impétueux de l'âme, qu'à revêtir le drame lyrique des formes qu'il devait définitivement adopter.

Nous allons indiquer comment s'accomplirent ces derniers progrès. Nous ne voulons pas cependant aborder l'histoire des commencements de l'opéra italien proprement dit, avant d'avoir achevé de faire connaître tout ce qui se rapporte aux origines de notre drame lyrique et de ses diverses formes. Or cette partie de notre travail, partie dédaignée ou fort négligée jusqu'à ce jour, resterait à nos yeux tout à fait incomplète, si nous nous abstenions d'entretenir nos lecteurs des ballets de cour. En conséquence, il nous faut maintenant essayer d'en déterminer exactement le caractère ; il nous faut montrer que cette sorte de divertissements aristocratiques a fini par constituer une récréation théâtrale et un genre de poésie propres à la France, après avoir doté l'art dramatique du plus ancien modèle d'opéra-ballet qu'on connaisse. Le tableau de la naissance et du développement de cette nombreuse classe de compositions légères trouvera sa place naturelle au début du chapitre suivant.

(1) Le chœur des Chasseurs, au IVe acte, sc. VI, et celui des Prêtres et des Pasteurs, à la IIIe scène du Ve acte.

(2) Les vers en furent composés après la musique et s'y adaptaient avec art : Guarini semble fier d'avoir triomphé de cette difficulté alors nouvelle. (V. la note du *Pastor fido* qui a trait à ces détails.)

CHAPITRE IV

I. Mascarades et ballets de cour : leurs commencements et leur caractère. Leurs progrès sous le règne de Charles IX. Fondation d'une Académie de Musique. Ballet comique de la reine : Beaujoyeux et ses collaboratenrs. Analyse et caractère musical de ce premier modèle des opéras-ballets. Revendications françaises : intervention du chœur dans le drame lyrique. — II. Progrès de la musique dramatique en Italie : origine de l'oratorio. Cénacle florentin du comte de Vernio ; fêtes de 1589 : l'*Amico fido* et ses six intermèdes. Jacopo Corsi, Rinuccini et Peri : pastorale de *Dafne ;* création de la *musique récitative*. Mariage de Marie de Médicis : l'*Eurydice* de Peri et l'*Enlèvement de Céphale* de Giulio Caccini. Œuvre posthume d'Emilio del Cavaliere : le style de l'opéra florentin s'introduit dans l'église. — III. Rinuccini à Mantoue : la *Dafne* de Marco da Gagliano. *Arianna* et *Orfeo* de Monteverde ; ce maître transforme les tendances du drame lyrique. Il aide à fonder les premiers théâtres réguliers d'opéra italien.

I.

La cour est un théâtre dont les acteurs remplissent d'autant mieux leurs rôles qu'ils les jouent au naturel. Toujours en scène, accoutumés à figurer au premier rang dans les processions et dans les cortéges, dans ces entrées solennelles qui rappelaient les triomphes romains (1) et dans toutes les fêtes publiques de ce genre, les rois et les reines, les princes et les seigneurs, — si avides qu'ils fussent d'exciter l'admiration et de recueillir les applaudissements du peuple, — devaient aimer à se reposer de ces représentations fatigantes et leur préférer des divertissements plus animés, des récréations plus piquantes, des réunions plus intimes. Les tournois et les carrousels, qui avaient au moins l'avantage d'amener des incidents imprévus et qui permettaient aux nobles de lutter

(1) V. l'abbé M. de Pure, *Idée des spectacles*, p. 204.

entre eux d'adresse et d'esprit, formaient un des spectacles favoris de l'aristocratie. Mais de tous les jeux celui qu'ils goûtaient le plus, c'était la *mascarade*, avec ses déguisements ingénieux, ses libres propos et ses danses joyeuses.

Les premiers ballets masqués donnés à la cour de France remontent au quatorzième siècle, et le plus ancien dont l'histoire ait gardé le souvenir date du 29 janvier 1392. Il eut lieu à l'hôtel de la reine Blanche, au faubourg Saint-Marcel, à l'occasion du mariage d'un chevalier de Vermandois avec une demoiselle de la reine Isabeau de Bavière. Juvénal des Ursins, dans sa *Chronique*, parle avec détails de cette *momerie* des *hommes sauvages*, imaginée par Hugonin de Janzay, favori de Charles VI. Ce monarque, à peine guéri de sa *frénésie*, y parut à côté de cinq autres acteurs, revêtus comme lui d'un costume d'étoupes enduites de résine. On sait quel événement tragique a rendu cette soirée mémorable : pour satisfaire à l'imprudente curiosité du duc d'Orléans, un valet portant une torche mit le feu au déguisement du bâtard de Foix en s'approchant trop près de ce dévoué serviteur du roi. Charles VI échappa aux flammes, mais il sortit de la salle de bal ayant à jamais perdu la raison.

Les chroniques du quinzième siècle et particulièrement les mémoires d'Olivier de la Marche, historiographe de la cour de Bourgogne, contiennent plusieurs passages qui ont trait à ces mascarades ou momeries dont les débuts à la cour de France furent si malheureux. Nous ne transcrirons pas ces pages curieuses et nous dirons tout de suite qu'à partir du règne de Louis XII, et grâce au goût prononcé de la pieuse Anne de Bretagne pour la danse et pour la bonne compagnie, le ballet de cour prit un certain caractère d'élégance. Les expéditions de Naples et de Milan avaient profité aux compagnons d'armes de Charles VIII et de Louis XII, et nous avons déjà vu quelle louable émulation s'établit, par suite de ces guerres, entre l'aristocratie et les artistes musiciens de France et d'Italie.

Les momeries toutefois n'acquirent un peu de variété que sous François I[er] : elles devinrent alors un spectacle dont la vogue ne cessa de croître jusqu'à l'établissement de l'Académie royale de musique. Celles du commencement du seizième siècle formaient un petit divertissement chorégraphique et musical, un ballet à deux ou trois personnages déguisés, qui mimaient leurs rôles, chantaient des vers et dansaient avec ou sans accompagnement de voix et d'instruments. Les sexes ne s'y

mêlaient pas encore : les hommes représentaient des scènes plaisantes et souvent gaillardes, les femmes se réservaient les tableaux élégants et gracieux ; mais, même quand ils étaient écrits par une plume fine et délicate, les couplets chantés renfermaient des traits audacieux et des vers assez libres. Ainsi, pour une momerie inventée par M[me] de Rohan, belle-sœur de Marguerite de Valois, et dans laquelle cette belle princesse, richement costumée, paraissait entre quatre demoiselles ailées et vêtues tout en blanc, Clément Marot ne craignit pas de composer ce dizain à son adresse :

> Qui cuideroit desguiser Ysabeau
> D'un simple habit, ce seroit grand'simplesse :
> Car au visage a ne sçay quoi de beau
> Qui fait juger tousjours qu'elle est princesse,
> Soit en habit de chambrière ou maistresse,
> Soit en drap d'or entier ou decouppé,
> Soit son gent corps de toile enveloppé,
> Tousjours sera sa beauté maintenue;
> Mais il me semble (ou je suis bien trompé)
> Qu'elle seroit plus belle toute nue.

Cette liberté de langage qu'un poëte aimable et justement aimé se permettait envers une princesse de sang royal, nous prépare aux allusions voilées ou hardies, aux remarques moqueuses ou charmantes, aux portraits satiriques ou flatteurs qui abondent dans les ballets de cour du dix-septième siècle.

Ce genre de divertissements où l'esprit éclate dans le choix du sujet et des acteurs qu'on met en présence, dans les propos que tiennent ces interprètes, dans les compliments qu'ils échangent ; cette sorte de comédie de société, chantée et dansée, existait donc et florissait en France lors du mariage de Catherine de Médicis avec le second fils de François I[er] (1533).

L'influence et les modes italiennes, en dominant à la cour de Henri II et sous la régence de la reine-mère, pendant la minorité de Charles IX, n'empêchèrent pas le ballet aristocratique de conserver ce caractère particulier et essentiellement français que nous venons de signaler. Les allégories et les déguisements mythologiques triomphent sans doute en toute occasion, en province comme à Paris, dans les fêtes offertes aux souverains par la ville de Rouen (1), comme dans celles que provoqua

(1) V. la très-curieuse relation intitulée : « C'est la déduction du sumptueux ordre,

leur venue à Lyon. Cependant, si toujours Orphée chante et fait entendre sa harpe ou sa lyre en ces journées solennelles ; si les Muses et les déesses de la Fable tiennent compagnie à Révérence et Crainte, à Victoire et Victorieuse Vertu et autres personnages allégoriques ; si les écrivains de la pléiade abandonnent la voie du drame national pour se consacrer dévotement à l'imitation des anciens, — les mascarades jouissent, autant que par le passé, d'une faveur extrême, et les poëtes de ballets demeurent fidèles aux tendances révélées et aux allures adoptées déjà du temps de François Ier. Il est aisé de s'en convaincre en parcourant les catalogues dressés par Godard de Beauchamps et par le duc de la Vallière (1), et en ouvrant les poésies de Mellin de Saint-Gelais, de Joachim du Bellay, d'Étienne Jodelle ou de Ronsard. Ces chefs du mouvement littéraire ne refusaient jamais de participer à la composition d'un ballet de cour : plus d'une fois ils improvisèrent des *récits* et des couplets sur les airs populaires ou sur les thèmes originaux que leur imposaient les musiciens, et plusieurs d'entre eux ont même recueilli dans leurs œuvres un certain nombre de ces petites pièces de vers (2).

Charles IX, qui cultivait la poésie et la musique, témoigna de son goût pour ces deux arts en donnant, dans son palais du Louvre, un grand nombre de fêtes égayées de mascarades, et en accordant à ses « chers et bien amés Jean-Antoine de Baïf et Joachim Thibaut de Courville » le privilége d'établir une Académie de poésie et de musique (15 novembre 1570). Malheureusement il ne sortit rien de pratique ni de fécond de cette institution : les réunions musicales qui se tinrent chez Baïf, dans sa maison du faubourg Saint-Marcel, n'eurent d'autre résultat que d'exciter une immense curiosité et de faire connaître aux dilettantes de l'aristocratie parisienne des chants italiens que l'émule de Ronsard avait entendus et recueillis pendant son séjour à Venise.

plaisantz spectacles et magnifiques théâtres dressés et exhibés par les citoiens de Rouen. » — Rouen, 1551, in-4°.— Cette fête en l'honneur de François II fut très-musicale, et l'on y entendit un cantique de femmes à cinq voix, chant qu'on trouve à la fin de ce volume rare, mais réduit à quatre parties.

(1) Beauchamps, *Recherches sur les Théâtres de France*, 3 vol. in-12, Paris, 1735. — Le catalogue du duc de la Vallière a pour titre : *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques*, Paris, 1760, in-8°.

(2) Mellin de Saint-Gelais a placé dans ses Œuvres sa mascarade des Sibylles, composée en 1554 ; Desportes a réuni dans les siennes ses « Cartels et Masquarades ». Jodelle a publié un *Recueil des inscriptions, figures, devises et mascarades*, ordonnées en l'hôtel de ville de Paris, le 17 février 1558, etc.

Bien que cette première académie de musique n'ait point laissé de traces lumineuses dans l'histoire de l'art français, il n'en faut pas moins savoir gré à Baïf d'avoir voulu fonder à Paris, dès l'année 1570, ce que réalisa Philidor en 1725, — à savoir : des concerts périodiques de « musique de chambre ».

Ce poëte, de même que les autres membres de la pléiade, prit part à la composition des nombreuses mascarades qui réjouirent la cour de Charles IX. Le plus célèbre de ces divertissements, c'est le ballet dansé en présence des ambassadeurs « Polacres », avant le départ du duc d'Anjou pour le pays qui l'avait élu roi. Cette mascarade extraordinaire, dont Catherine de Médicis fit les honneurs aux députés polonais, eut lieu aux Tuileries, et Jean Dorat, qui en a laissé une description exacte, nous apprend qu'elle débuta par un dialogue entre la France, la Paix et la Prospérité. A cause sans doute des nobles étrangers qui assistaient à la fête, ces personnages allégoriques chantèrent en latin la musique que l'excellent compositeur Orlando de Lassus avait écrite pour la circonstance.

Après cette introduction vocale et symphonique, on vit s'avancer vers le roi un rocher, poussé par Silène, aidé de quatre satyres. Ce rocher portait dix-huit filles de la reine-mère, costumées en nymphes et figurant les provinces de France. L'une d'elles adressa un discours latin à Charles IX; puis les seize nymphes, qui étaient descendues pendant ce récit de quatre-vingt-huit vers, commencèrent un ballet aux figures variées et « présentèrent au roi des boucliers d'or gravés avec des devises ». La nymphe d'Anjou se leva ensuite et termina ce divertissement en récitant vingt et un vers latins.

L'ordonnateur de cette fête fut l'Italien Baltasarini, plus connu sous le nom de Beaujoyeux que lui valut son humeur enjouée. Amené de Piémont en France par le maréchal de Brissac, ce violoniste avait promptement conquis la faveur de Catherine de Médicis, qui le nomma son premier valet de chambre et intendant de sa musique (1). C'est à cette double qualité que Beaujoyeux dut de régler non-seulement le ballet des Nymphes de la France, mais aussi la fête théâtrale que la reine

(1) Nous avons sous les yeux un autographe authentique de quelque importance : c'est un ordre signé *de Castellan* de payer à Baltazar de Beaujoyeux, valet de chambre de la reine, un trimestre de ses gages, soit la somme de 45 livres tournois. Cette pièce est datée de 1568. F.-J. Fétis s'est trompé, par conséquent, en affirmant que ce violoniste n'arriva point en France avant 1577.

Louise de Lorraine voulut donner à l'occasion du mariage de sa sœur, M[lle] de Vaudemont, avec le duc de Joyeuse, le dimanche 15 octobre 1581.

L'idée première et le plan de cette représentation appartiennent à Balthazar de Beaujoyeux, si nous ajoutons foi à ses déclarations ; ce musicien librettiste convient néanmoins qu'il recourut à plusieurs collaborateurs pour mener à bonne fin une composition qui fut exécutée en fort peu de temps et qui reçut une appellation inusitée jusque-là. En intitulant son ouvrage *Ballet comique de la Reine*, Beaujoyeux voulut indiquer par cette alliance de mots que sa pièce est tout à la fois une comédie et un ballet : une comédie, puisque des scènes formant tableaux s'y enchaînent les unes aux autres ; un ballet, puisque les principaux épisodes de sa fable dramatique amènent des danses et des mascarades. L'aumônier du roi, de la Chesnaye, passe pour avoir écrit les tirades déclamées et les pièces de vers du *Ballet comique de la Reine ;* mais Agrippa d'Aubigné, dans ses mémoires, réclame la paternité de cette œuvre littéraire. Il est certain que le vigoureux auteur des *Tragiques* avait composé pour Catherine de Médicis une tragédie de *Circé*, qui comportait des chœurs, des danses et des symphonies, et que la mise en scène coûteuse et difficile de ce drame lyrique en avait empêché la représentation (1). Peut-être l'habile valet de chambre italien s'est-il emparé du sujet développé par l'illustre poëte satirique et l'a-t-il simplement découpé à sa manière. La *Circé* d'Agrippa d'Aubigné étant perdue, nous ne pouvons que poser cette question souvent débattue, et qui ne nous paraît pas jusqu'ici complétement élucidée.

Du reste, qu'ils soient de l'aumônier de la Chesnaye seul ou de la Chesnaye et d'Agrippa d'Aubigné, les vers du *Ballet comique de la Reine* n'en constituent qu'une des parties intéressantes. La musique en est à nos yeux d'une importance capitale, et l'on recourut, pour l'écrire, à plusieurs compositeurs. Le sieur de Beaulieu, chanteur favori de la reine et musicien distingué, maître Salmon et divers autres artistes de la chambre du roi rivalisèrent de zèle, au dire de Beaujoyeux, pour terminer rapidement les symphonies et les nombreux morceaux de chant de cette comédie-ballet, dont la partie décorative fut confiée à Jacques Patin, peintre de Henri III.

(1) V. *Mémoires* de Théodore Agrippa d'Aubigné, publiés par Lud. Lalanne, p. 30 et p. 183.

Voyons maintenant comment est conçu et conduit le drame lyrique auquel tant d'auteurs ont travaillé.

Un *gentilhomme*, fuyant la présence et la colère de Circé, vient tout d'abord requérir contre cette enchanteresse l'aide et la protection de Henri III.

> Ne veux-tu pas, grand Roi, tant de dieux secourir?
> Tu le feras, Henri, plus valeureux qu'Alcide
> Ou celui qui tua la Chimère homicide;
> Et pour tant de mortels et dieux que tireras
> Des liens de la fée, immortel te feras;
> Et la postérité qui te fera des temples,
> De verdissant laurier couronnera tes temples.

A cette harangue du gentilhomme fugitif succède la complainte de Circé, qui se reproche d'avoir rendu à sa forme première un ingrat, un perfide qu'elle ne reverra plus.

A peine Circé furieuse est-elle rentrée dans un bosquet, qu'un triton et trois sirènes arrivent en chantant des couplets, à la fin desquels un chœur aérien répond ainsi :

> Allez, filles d'Achelois,
> Suivez Triton qui vous appelle :
> A sa trompe accordez vos voix
> Pour chanter d'un grand Roi la louange immortelle.

Les monstres marins se dirigent ensuite vers une fontaine monumentale, dont les bassins recèlent sous leurs nappes d'eau des troupes de dauphins, de tritons, de néréides. Les tritons entonnent un chœur qui se termine par un compliment à la reine Louise. Alors Glaucus entame avec Thétis un duo dialogué, se prêtant à des reprises par le chœur des Tritons.

Lorsque la fontaine a provoqué la surprise des spectateurs en s'avançant jusqu'au trône royal et en se retirant ensuite jusque derrière le jardin où se cache Circé, on en voit descendre des naïades auxquelles dix violons dansants et douze pages se mêlent aussitôt. Ce ballet se termine au bruit d'une clochette qui attire la magicienne : de sa verge d'or, Circé touche les nymphes l'une après l'autre et les rend immobiles comme des statues. Satisfaite d'avoir exercé sa vengeance, elle rentre dans le bocage qu'elle habite; mais aussitôt éclate un coup de tonnerre,

et, du haut de la voûte de la salle, descend Mercure, le messager de Jupiter. Il rompt le sortilége et délivre les naïades, en recourant, pour détruire l'enchantement, au jus de la racine du moly. A la reprise de la danse, Circé sort de nouveau de sa retraite, et, pour la seconde fois, condamne à l'immobilité danseuses et joueurs de violon. Elle profite du silence qu'elle impose aux musiciens pour débiter une nouvelle harangue ; puis, de sa verge d'or, elle frappe aussi Mercure, qui cependant l'avait patiemment écoutée, suspendu à deux pieds au-dessus de la tête des naïades, et elle l'entraîne dans son jardin, où le suivent nymphes et danseurs.

Ce jardin apparaît resplendissant de lumières, et l'on voit défiler devant la magicienne tout un cortége de bêtes fauves et de pourceaux.

Ce tableau, tout à fait dans le goût du temps et qui surpassait en richesse de mise en scène les exhibitions qu'on se plaisait à multiplier dans les mystères et dans le théâtre populaire du seizième siècle, termine la première partie du « Ballet comique de la reine ».

Dans la seconde, les mêmes moyens dramatiques servent à faire entrer successivement en scène des satyres, des dryades, le dieu Pan, les quatre vertus symbolisant celles de la race des Valois, — la Prudence, la Tempérance, la Valeur guerrière et la Justice, — Minerve et Jupiter. Des chariots remplacent la fontaine magique du premier acte : ils amènent ou cachent les divers personnages qui prennent part à l'action. Lorsque Jupiter, descendu du ciel à la requête de Minerve, est sorti de son nuage et s'est placé près de Pallas qui a quitté son chariot, il se rend avec elle au bois du dieu Pan : celui-ci renonce à sa retraite et s'avance suivi de huit satyres ; il s'achemine avec eux vers le jardin de Circé. Minerve, flanquée des quatre Vertus, et Jupiter, accompagné de quatre dryades, s'approchent à leur tour de l'asile vert de la magicienne, qui, apercevant cette petite armée et devinant qu'on vient délivrer Mercure et les naïades, fait résonner la cloche de la tour qu'elle habite. Au bruit de cette cloche éclatent d'affreux mugissements ; mais ce concert de cris d'animaux en fureur ne tarde pas à s'apaiser, et Circé saisit une occasion propice à une nouvelle harangue : elle déclare fièrement à Jupiter qu'elle lui résistera. L'assaut du jardin et la défaite de l'enchanteresse terminent le spectacle. — Circé, vaincue, est livrée au roi par Minerve ; Jupiter présente au monarque ses deux enfants, Mercure et Minerve, et celle-ci déclare l'épouse du Jupiter de France vertueuse entre toutes les princesses. Un ballet général, conduit par la reine et sa

sœur, qui marchent la main dans la main, donne lieu à un défilé magnifique et à la remise de médailles d'or ornées de devises.

Tel est le sujet, tels sont les épisodes principaux de cette représentation célèbre du 15 octobre 1581 : commencée à dix heures du soir, elle se prolongea jusqu'à trois heures et demie du matin, au grand plaisir de toute la cour de Henri III et des neuf ou dix mille personnes qui y assistèrent.

Comment ces spectateurs n'eussent-ils pas été ravis ? Jamais encore ils n'avaient vu ni entendu rien de pareil. Nous voilà loin, en effet, des momeries en faveur au temps de François Ier, loin des divertissements dansés qui feront les délices de Henri IV et de son ministre Sully, loin enfin du véritable ballet de cour qui avait déjà eu et qui devait avoir encore ses poëtes attitrés. Le « Ballet comique de la reine » inaugure brillamment en France le ballet théâtral, et il suffirait d'en transformer les discours parlés en récitatifs et en airs déclamés, puis de composer un prologue avec les pièces de vers et les morceaux de chant qui exposent le sujet, et de disposer en actes ses trois intermèdes, pour le convertir en un « opéra-ballet » bien coupé et fort exactement taillé sur le patron de ceux qui furent applaudis au dix-septième siècle.

Mais si curieuse que soit cette œuvre littéraire, premier modèle d'un genre lyrique pour lequel les Français ont montré depuis un goût persistant, c'est principalement au point de vue musical que le « Ballet comique » nous semble instructif et digne de cette longue mention.

Ce qui nous frappe tout d'abord en étudiant cet opéra-ballet, qui fut chanté par le sieur de Beaulieu, par Savornin, chanoine de la Sainte-Chapelle, par la Roche et du Pont, gentilshommes servants du roi, par Mme de Beaulieu et Mlle de Chaumont ; ce qui nous frappe et nous surprend, c'est la variété des effets cherchés par les compositeurs, ce sont les heureuses combinaisons qu'ils ont imaginées. Au moyen d'une grotte bocagère au-dessus de laquelle trônait Pan, prêt à jouer de la flûte, ils surprirent leurs nombreux auditeurs par un concert d'orgues douces ; et, grâce à une voûte treillagée et dorée abritant « dix concerts de musique différents les uns des autres », ils purent faire entendre des « voix répercussives », d'harmonieux échos, dont le délicieux chœur de Leisring *ô Filii*, si souvent chanté aux concerts du Conservatoire, nous donne une idée avantageuse. Solos, duo avec refrain en chœur, chants à deux, quatre, cinq et six parties, airs de danse, symphonies, ensemble de quarante musiciens dont les voix et les instruments éclataient

pendant que Jupiter descendait de l'empyrée, voilà la remarquable suite de morceaux qu'ils surent entremêler avec beaucoup d'art et de diversité. Plusieurs de ces pièces, telles que la chanson de Mercure et la chanson de Jupiter, se pourraient encore écouter avec plaisir, si l'on y introduisait quelques légères modifications. La plupart des chœurs, coupés régulièrement, écrits tantôt avec et tantôt sans accompagnement instrumental, présentent un vif intérêt harmonique. On y trouve en grand nombre des accords de septième de dominante avec préparation, et l'on y rencontre même plusieurs de ces accords où la dissonnance n'est point préparée, mais où elle se résout fautivement ou d'une façon insolite. Les cadences harmoniques de la musique moderne ne se font pas sentir néanmoins dans les périodes du « Ballet comique de la reine » : au contraire, les tonalités les plus ondoyantes y surprennent l'oreille, par suite de continuels enchevêtrements d'accords parfaits. On n'en reconnaît pas moins dans les mélodies de cet opéra-ballet le sentiment de notre tonalité ; on y peut même noter de gauches essais de modulations et plusieurs contrastes bien imaginés, qui servent à mieux accentuer la parole ou le caractère de certains personnages. Sous ce dernier rapport, le duo entre Glaucus et Thétis mérite une mention particulière : le chœur des Tritons y intervient avec bonheur et sert à mettre en pleine lumière les oppositions que l'on remarque dans cette scène capitale. — L'intervention du chœur dans l'action dramatique constitue, du reste, une des originalités du « Ballet comique » : cette nouveauté ne passa point inaperçue, et nous avons vu que les auteurs du *Pastor fido* s'empressèrent de la mettre à profit (1).

La partie symphonique renferme aussi des morceaux intéressants, et, au point de vue du rhythme, la meilleure page peut-être de la partition (2) est-elle la pièce intitulée « Le son de la clochette auquel Circé sortit de son jardin. » Les violons y faisaient merveille. Outre cet instrument, âme des ballets, l'orchestre contenait des violes, des harpes et des luths; des flûtes (sans compter la flûte de Pan), des haut-

(1) V. le chapitre précédent, p. 56.

(2) Aucun de nos lecteurs n'ignore qu'on est condamné à mettre soi-même en partition les compositions des maîtres du seizième siècle. Les imprimeurs d'alors publiaient les parties d'un morceau concertant à la suite l'une de l'autre, et non point échafaudées les unes au-dessus des autres, comme à présent. — C'est O. Petrucci, de Fossombrone, qui inventa l'impression de la musique en caractères mobiles (1503-1513). Le plus ancien cahier de musique imprimée qui ait paru en France fut publié en 1527 par Pierre Attaignant; Pierre Haultin, de la Rochelle, en avait gravé les caractères.

bois et des cromornes; des sacquebutes, des cornets, des trompettes et des orgues. Quelle variété de timbres! Elle ressortait d'autant plus vivement que chaque famille d'instruments formait un concert séparé. Les compositeurs du « Ballet comique » ont eu conscience du parti qu'on peut tirer des progressions sonores, des explosions vocales et instrumentales : les scènes qui précèdent et amènent la descente de Jupiter le prouvent jusqu'à l'évidence.

Par l'intérêt musical qu'il présente, plus encore que par le mérite littéraire, le « Ballet comique de la reine » occupe donc une place à part dans l'histoire du théâtre au seizième siècle. Il semblait annoncer à la France la création immédiate d'un opéra national; mais notre pays, en proie aux discordes civiles et religieuses, revint aux processions si chères à Henri III, puis aux simples ballets de cour, au lieu de renouveler cette tentative glorieuse. Il laissa aux Italiens le soin de fonder la tragédie lyrique, après leur avoir enseigné toutefois comment s'écrivent des chœurs imitatifs et pittoresques (1), et comment des masses chorales se viennent mêler au drame pour en augmenter l'intérêt scénique et musical.

II.

L'Italie, d'ailleurs, ne découvrit point sans peine le principe de la mélodie passionnée. Ainsi que les autres contrées de l'Europe, au milieu du seizième siècle elle ne connaissait encore, en dehors de la musique populaire, que les chants ecclésiastiques, que le contre-point vocal et le style madrigalesque. Mais, éclairée par les leçons et les exemples des maîtres

(1) Sous le titre d'*Inventions musicales*, Clément Jannequin, le premier des compositeurs français au temps de François I[er], a publié des chœurs à quatre ou cinq voix qui forment des petits poëmes pleins de mouvement et de vie, des tableaux pittoresques et curieux au dernier point. Parmi les conceptions étonnantes de ce musicien de génie, qui eut le sentiment de la musique bouffe à une époque où on l'ignorait complétement, nous ne citerons que *la Bataille de Marignan, le Chant du Rossignol*, *les Cris de Paris* et *le Caquet des femmes*.

Les chœurs de Cl. Jannequin ont trouvé en Italie de nombreux imitateurs, entre autres le maître de chapelle vénitien Giovanni Croce, qui, à la fin du seizième siècle, faisait chanter le rossignol et le coucou, à la façon de son illustre devancier.

de l'école gallo-belge, elle commençait à s'enrichir de foyers d'études florissants, et elle s'apprêtait de la sorte à s'emparer de la direction du mouvement musical. Déjà Naples mettait à la mode ses *canzonette* et ses *villanelle* à plusieurs voix (1). Déjà Rome, à la veille de trouver dans Palestrina « le créateur de la musique d'église moderne », assistait et applaudissait à la restauration du drame sacré. A la demande de Philippe de Neri, fondateur de la congrégation des prêtres de l'Oratoire, Jean Animuccia, son ami, composait des drames dont le sujet était tiré des Saintes Écritures. Ces pièces lyriques, destinées à instruire le peuple romain dans sa religion, tout en flattant son goût passionné pour les jeux de la scène, rappelaient les pieux mystères du treizième siècle. Elles participaient un peu des concerts et beaucoup des représentations théâtrales, et elles obtinrent un si éclatant succès, qu'elles reçurent le nom de la congrégation où elles furent exécutées. L'*oratorio*, tel que le conçut et l'écrivit le maître de chapelle de Saint-Pierre de Rome, ne différait pas sensiblement des madrigaux et des chants compliqués, en faveur à cette époque; aussi la révolution, qui devait amener la naissance de l'opéra italien, n'est-elle point sortie de ce retour aux drames religieux et édifiants du moyen âge : elle fut suscitée par une élégante société de savants et d'artistes florentins, qui se réunirent d'abord chez Jean Bardi, comte de Vernio, poëte-musicien des mieux doués ; puis, chez Jacopo Corsi, amateur d'un goût élevé et se livrant aussi à la composition musicale. Parmi les hommes instruits et les artistes d'élite qui figuraient dans les salons du comte de Vernio, on remarquait le père du grand Galilée, Vincenzo Galilei, qui nous a laissé des entretiens trop peu connus sur la musique ancienne et moderne, et qui, l'un des premiers, a composé et publié des chants avec accompagnement de luth (2). Dans ce cénacle que présida Jacopo Corsi, lorsque le comte de Vernio fut nommé *maestro di camera* du pape Clément VIII, brillaient encore au premier rang le jeune poëte Ottavio Rinuccini, le philologue Girolamo Mei, auteur de plusieurs traités érudits sur la musique, les excellents chanteurs-compositeurs Giulio Caccini et Jacopo Peri, ainsi que leur illustre contemporain Emilio del Cavaliere.

(1) V. Luigi Dentice, *Due Dialoghi della musica*, Napoli, 1552. C'est dans le second de ces dialogues qu'on lit de curieux détails sur les chants en faveur à Naples au milieu du seizième siècle et sur leur accompagnement instrumental.

(2) Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e moderna*, Firenze, 1581, fol°. — *Il Fronimo*, Venezia, 1583 et 1584, fol°

Les fêtes qui furent données à Florence, en 1589, lorsque le grand-duc Ferdinand épousa la princesse Christine de Lorraine, procurèrent à Jean Bardi l'occasion de déployer toutes les ressources de sa riche imagination et de mettre en évidence le talent de quelques-uns des poëtes et des artistes qui s'assemblaient chez lui. La relation curieuse de cette représentation théâtrale nous apprend que la comédie du comte de Vernio, l'*Amico fido,* fut accompagnée de six intermèdes à grand spectacle, dont nous allons indiquer le caractère (1).

Le premier de ces intermèdes avait pour sujet « l'Harmonie des Sphères célestes » : Ottavio Rinuccini s'était inspiré de Platon pour l'écrire, et c'est le compositeur romain Emilio del Cavaliere et le maître de chapelle Cristofano Malvezzi, de Lucques, qui avaient mis en musique les vers de ce jeune poëte. Dans le second intermède, également écrit par Rinuccini et composé par Luca Marenzio, on assistait à la lutte vocale des filles de Pierus avec les muses, au jugement des hamadryades et à la métamorphose des Piérides en pies. Ces chanteuses présomptueuses, comme le sont trop souvent les cantatrices, étaient accompagnées par des luths et des violes, et les nymphes rendaient leur sentence au son des harpes, des lyres de plusieurs sortes (il y avait, dit la relation de Rossi, des *lire arciviolate*), des pardessus de violes et d'autres instruments de la même famille. Le troisième intermède inventé par J. Bardi, écrit en beaux vers par Rinuccini et mis en musique par le comte de Vernio lui-même et par Luca Marenzio, formait un véritable opéra-ballet représentant le Triomphe d'Apollon vainqueur du serpent Python. Le dieu vengeur de Latone descendait du ciel au son des violes, des flûtes et des trombones, et lorsque, entouré des Grecs reconnaissants, il célébrait sa victoire, les luths, les trombones, les harpes, les violons et les cors mêlaient leurs voix à celles des chanteurs et donnaient beaucoup d'éclat à ce divertissement final. Le quatrième intermède, composé par Giulio Caccini sur des paroles de J.-B. Strozzi, transportait les spectateurs dans le monde surnaturel et dans les ré-

(1) V. Bastiano de' Rossi, *Descrizione dell' apparato e degli intermedj fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo D. Ferdinando Medici*, etc. Firenze, 1589, 4°. — La comédie de l'*Amico fido* date de 1585, et fut composée à l'occasion du mariage de Virginie de Médicis avec D. César d'Este. Le grand-duc la redemanda au comte de Vernio, en l'engageant à y ajouter des spectacles nouveaux. — Cette *Descrizione* ne se trouve point dans nos principales bibliothèques : nous en devons la communication à l'aimable obligeance de M. Ruggieri, qui possède une si riche collection de livres relatifs aux entrées royales, aux fêtes aristocratiques ou populaires.

gions infernales : la musique en était sombre, imposante, et l'orchestre d'accompagnement comprenait des violes, des luths, des violons, des lyres de toutes formes, des harpes doubles, des basses de trombones et des orgues en bois.

Le cinquième intermède, qui semble resté inconnu jusqu'ici, avait été imaginé par Rinuccini. Empruntant à Plutarque la fable d'Arion citharède, il en avait tiré de beaux effets de mise en scène. Le théâtre représentait une mer toute parsemée d'écueils : des rochers jaillissaient maintes sources d'eau vive, et, au pied des monts qui limitaient la perspective, voguaient de nombreuses petites barques. L'apparition d'Amphitrite, dont le char était traîné par deux dauphins, et dont le cortége se composait de quatorze tritons et de quatorze naïades, amenait tout naturellement une pittoresque scène de baigneuses. Puis on voyait arriver à pleines voiles la galère que montait Arion et que manœuvraient quarante hommes d'équipage. Avant d'être précipité dans la mer, le poëte, selon la tradition, chantait un solo accompagné non point par une lyre ou une cithare, mais par une harpe; et, lorsque les matelots avides de ses trésors le croyaient enseveli pour toujours au fond des flots, ils laissaient éclater leur joie au son des trombones, des cornets, des hautbois (dolzaini) et des bassons. — Toute la musique de ce cinquième intermède avait été écrite par C. Malvezzi, qui excellait dans le style madrigalesque. — C'est à Emilio del Cavaliere qu'on doit les symphonies et les pièces vocales des scènes mythologiques et de l'apothéose éblouissante qui terminaient le spectacle. Rinuccini, disposant en maître de l'Olympe, divisa les neuf muses en trois groupes distincts dont les chants se répondaient et formaient des échos enchanteurs ; il combina ses épisodes de façon à fournir au musicien des motifs de danse et de manière à lui permettre d'employer les instruments les plus variés, depuis l'orgue jusqu'à la guitare espagnole.

Nous ne croyons pas nous tromper en affirmant que les compositeurs de ces divers tableaux commençaient à se préoccuper des antithèses musicales et des progressions sonores. Considérés pourtant dans leur ensemble, et quel que fût l'intérêt artistique de l'acte d'Apollon luttant contre le serpent Python (1), nous ne pensons pas que ces intermèdes

(1) L'impression produite par cet épisode ut profonde, et le P. Ménestrier, dans ses *Représentations en musique*, n'a point oublié d'en faire mention (p. 67 et suiv.). Ginguené, dans son *Histoire littéraire d'Italie* (t. VI, p. 461 et suiv.) a non-seulement analysé ce troisième acte, mais les divers intermèdes dont il vient d'être parlé. Il s'est trompé

aient marqué un progrès accusé sur le « Ballet comique de la reine ». En tout cas, ces morceaux courts, uniformes et sans connexion, ne formaient pas encore une suite de scènes s'enchaînant les unes aux autres à l'aide d'un récitatif ou d'un chant continu. Emilio del Cavaliere écrivit, le premier, quelque chose d'à peu près semblable; malheureusement ses deux pastorales, *la Disperazione di Sileno* et *il Satiro*, composées sur des paroles de Laura Guidiccioni, de Lucques, ne nous sont connues que par ce qu'en a dit J.-B. Doni. Ce musicien érudit reproche aux mélodies de ces deux ouvrages des allures pédantesques et un style artificiel qui sont contraires à la bonne et vraie musique théâtrale (1). La représentation de ces pastorales (1590) n'en produisit pas moins beaucoup d'effet, et elle eut pour conséquence d'échauffer l'imagination du poëte Rinuccini et des artistes qui se groupaient autour de ce causeur éloquent. Tous ces enthousiastes Florentins recommencèrent à discourir sur la musique des Grecs et ne songèrent plus qu'à trouver un mode de chant déclamé qui correspondît à celui des anciens. Jacopo Corsi, ne réussissant pas au gré de ses désirs dans la composition des parties narratives d'une fable imaginée par Rinuccini (1594), réclama l'aide de Jacopo Peri, qui se mit à chercher avec Giulio Caccini un nouveau mode de *musique récitative* et produisit, en 1597, sa pastorale de *Dafne*.

Représenté dans la maison de Corsi, en présence du grand-duc et de la grande-duchesse de Toscane, des cardinaux dal Monte et Montalto et d'une élite d'amateurs, cet ouvrage surprit et charma cette aristocratique assemblée. Pendant trois années de suite, aux fêtes du carnaval, on voulut entendre la *Dafne*, et cette pastorale causa toujours la même surprise et le même plaisir (2).

Encouragés par ce premier succès, Rinuccini et Peri, de concert avec Giulio Caccini (3), composèrent une seconde pastorale, et, cette fois, ils choisirent pour sujet de leur drame la fable d'Eurydice et d'Orphée. Cette tragédie lyrique fut représentée au palais Pitti, à Florence, le 6 octobre 1600, pour les fêtes du mariage de Marie de Médicis avec

toutefois en fixant le nombre de ces intermedes a cinq, et l'on ne s'explique pas qu'il ait passé sous silence l'épisode d'Arion dont la mise en scène était si remarquable.

(1) *Trattato della musica scenica*, cap. IX.

(2) *Euridice*, Florence, réimpression de 1863, pp. II et III.

(3) Caccini composa les airs d'Eurydice, les chœurs à cinq voix : *al Canto*, *al Ballo* et *Sospirate*, et le chœur à quatre voix *Poichè gli eterni imperi*. V. *Ibid.*, p. III.

Henri IV. Interprétée par des artistes émérites (1), elle produisit une impression profonde. Peri, qui avait tenu à chanter lui-même le rôle d'Orphée, émut l'auditoire entier en récitant son monologue pathétique de la descente aux enfers : au vers final

Lacrimate al mio pianto, ombre d'inferno!

de tous les yeux, il s'échappa des pleurs (2).

Qu'on ne se hâte pas d'en conclure que la forme de l'air expressif était trouvée et que, par sa coupe, par ses oppositions dramatiques, par la variété de ses combinaisons vocales et instrumentales, l'*Euridice* de Peri ressemble à une partition de Lulli. Les révolutions théâtrales ne s'accomplissent pas si vite, et cet ouvrage ne nous offre encore que le premier type de l'opéra florentin.

La pièce, à l'imitation des tragédies grecques, n'est point divisée en actes : les scènes se déroulent les unes après les autres sans aucune interruption ; mais il serait facile d'en former un opéra en trois actes avec prologue.

La musique, que les vers de Rinuccini ont inspirée, rappelle l'allure des mélopées ecclésiastiques et forme une longue récitation monotone. Sauf des chœurs fort courts, à quatre ou cinq voix, on ne remarque dans *Euridice* ni un *ensemble*, ni un morceau de chant aux lignes bien arrêtées. Les stances de Tircis cependant, précédées et suivies d'une ritournelle de flûtes (3), et la fraîche chanson d'Orphée, *Gioite al mio canto, selve frondose,* peuvent passer pour des *airs*. Seulement, ainsi que l'a dit avec raison M. Gevaert, « ces mélodies, comme celles des *Nuove Musiche* de Caccini, sont d'une construction aussi primitive que possible. Chez l'un et l'autre de ces compositeurs, la période musicale est très-courte ; ils ne connaissent d'autre procédé que la juxtaposition des idées. Au

(1) *Euridice*, p. III.

(2) Bonini rapporte que Peri, chaque fois qu'il chantait des morceaux tristes et pathétiques, arrachait des larmes à ses auditeurs. (V. A. de la Fage, *Diphthérographie musicale*, p. 172.)

(3) La partition porte que cette ritournelle était exécutée sur le *triflauto*, flûte droite à trois tuyaux ; mais, en reproduisant ce passage, Franc. Caccini l'accompagne de cette rubrique : *Ritornello il quale va sonato con tre flauti.* — Il se pourrait que le *triflauto* se rapportât à la mise en scène et qu'un concert de trois flûtes accompagnât effectivement les stances du berger Tircis. Burney semble s'être rangé à cette opinion. (V. *Hist. of Mus.*, t. IV, p. 31.)

lieu de ce savant développement de la phrase, que l'on admire chez les maîtres du dix-huitième siècle, les vieux Florentins ne savent que faire succéder les cadences parfaites les unes aux autres (1). »

La perspective, il est vrai, manque complétement à ce style ingénu ; mais, en dépit de son inexpérience, Peri atteignit souvent à la vérité dramatique : ses personnages déclament juste et conformément à leur caractère.

Sous ce rapport, il nous paraît supérieur à son rival Giulio Caccini et même à son savant contemporain Emilio del Cavaliere. L'auteur des *Nuove Musiche,* harmoniste doué d'un vif sentiment de la tonalité moderne, novateur hardi qui, avant Monteverde, n'hésita pas à employer fréquemment l'accord complet de septième de dominante à l'état direct et avant le repos tonal, ne montra pas dans ses compositions théâtrales le génie expressif et scénique que semblaient promettre ses essais monodiques. Cette conviction s'acquiert en prenant connaissance des fragments de son *Euridice,* cités par Burney, et des morceaux de l'*Enlèvement de Céphale*, insérés dans ses *Nuove Musiche.* Ce drame lyrique en cinq actes, *il Ratto di Cefalo,* dont les paroles étaient du poëte génois Chiabrera, collaborateur ordinaire de Giulio Caccini, fut représenté au Palais-Vieux, avec une magnificence inouïe, le 9 octobre 1600, toujours à l'occasion des fêtes du mariage de Marie de Médicis avec Henri IV. La musique entière n'en a point été gravée : on ne nous en a transmis que deux chœurs de courtes dimensions et trois stances formant une sorte d'air. Ces strophes, toutes chargées d'ornements et de roulades, trahissent un chanteur jaloux de montrer son habileté, plutôt qu'elles ne révèlent un compositeur préoccupé de traduire une situation dramatique ou un mouvement de l'âme, d'une façon naturelle et saisissante.

A l'année mémorable à laquelle nous sommes parvenus, se rapporte encore un événement d'une importance incontestable et incontestée : en février 1600, on exécuta solennellement à Rome, dans l'oratoire de Sainte-Marie-in-Valicella (qu'on appelle d'ordinaire l'Église neuve et où reposent les restes de Philippe Neri), une composition posthume d'Emilio del Cavaliere inspirée par des vers de la spirituelle et savante Lucquoise Laura Guidiccioni. Cet opéra sacré intitulé *La rappresentazione di corpo e di anima* contient des ballets facultatifs ; il renferme

(1) V. *les Gloires de l'Italie,* Introduction historique, p. 17.

des chœurs bien rhythmés, et il est conçu dans le style dramatique inauguré par Caccini et Peri.

Cette date fameuse de 1600 rappelle donc et la fondation définitive de l'opéra florentin et le triomphe de la musique théâtrale sur la musique d'église, qui n'a plus cessé depuis lors de suivre le mouvement imprimé à l'art profane.

III.

La révolution opérée dans le drame musical par Emilio del Cavaliere, G. Caccini et Peri, a justement immortalisé les noms de ces trois compositeurs; mais, — il convient de le répéter ici, — ces éminents musiciens ne l'eussent peut-être pas accomplie, s'ils n'avaient reçu les judicieux conseils de Jacopo Corsi et surtout du poëte Ottavio Rinuccini. Celui-ci, qu'un amour vaniteux attachait à Marie de Médicis, au dire du biographe J.-V^or^ Rossi, suivit cette reine à la cour de France (1). Nommé gentilhomme de la chambre du roi, il ne conserva pas longtemps le crédit dont il jouissait à son arrivée dans notre pays : il prit alors le parti de retourner en Italie, où il écrivit un troisième drame lyrique. Mis en musique par Claudio Monteverde, maître de chapelle du duc Vincent de Gonzague, cet opéra d'*Arianna* fut représenté le 28 mai 1608, en présence de 6,000 spectateurs accourus à Mantoue pour assister aux fêtes somptueuses qui furent données à l'occasion du mariage de François de Gonzague avec l'infante Marguerite de Savoie.

C'est aussi pour ces noces magnifiques que Rinuccini et Monteverde composèrent leur ballet des *Donne ingrate,* représenté le 4 juin 1608, et que l'éminent poëte florentin embellit et remania sa pastorale de *Dafne,* à laquelle son compatriote Marco da Gagliano adapta une nouvelle musique. Le rôle principal de cet opéra fut rempli par l'habile cantatrice Catherine Martinelli, et c'est pour faire valoir le talent de cette artiste que le compositeur émailla d'ornements l'air *Chi da lacci d'amore vive disciolto*, dont le thème expressif se pourrait passer de trilles et de vocalises rapides (2). Les récits de la *Dafne* rappellent ceux de

(1) Mariam Medicæam, Galliæ reginam, non majori ambitione quam vanitate adamavit. V. J. Nicii Erythræi, *Pinacotheca virorum illustrium*, t. I, p. 62.

(2) Il le dit expressément dans la préface de sa *Dafne* (Firenze, 1608).

Peri, et les chœurs en sont écrits dans le style madrigalesque; mais si Marco de Gagliano n'a pas déployé dans cet ouvrage une imagination inventive et vraiment dramatique, il y aurait injustice, il nous semble, à lui refuser le don des chants naïfs et touchants.

Seulement ce n'est point à lui, c'est à Monteverde qu'il appartenait de transformer les tendances du drame lyrique. Les maîtres florentins, en croyant retrouver la déclamation chantée des anciennes tragédies grecques, avaient créé le *récitatif,* dont ils ont formulé la théorie en termes que Glück n'eût pas désavoués (1).

Mais précisément parce qu'ils avaient voulu reproduire la tragédie des anciens dans son austère simplicité, ils avaient dû accorder à l'élément littéraire une importance excessive et prédominante. Monteverde, au contraire, — et c'est là le trait original et caractéristique de son œuvre, selon nous, — sut concilier l'intérêt poétique avec l'intérêt musical; aussi ne nous montrons pas surpris si les compositions de cet artiste de génie, après avoir excité l'admiration de ses contemporains et soulevé les critiques indignées d'Artusi et des maîtres de chapelle voués au culte des tonalités ecclésiastiques, fournissent encore aujourd'hui la matière de débats animés (2).

Chose singulière! celui des opéras de Monteverde qu'on a joué le plus souvent et le plus longtemps paraît n'avoir jamais été gravé. Il ne nous en est parvenu du moins que le *lamento* d'Ariane abandonnée, morceau qui, pendant un siècle entier, fut à bon droit cité comme un chef-d'œuvre :

O Teseo, o Teseo mio,
Se tu sapessi, oh Dio!
Se tu sapessi, ohimè! come s'affanna
La povera Arianna;
Forse, forse pentito
Rivolgeresti ancor la prora al lito (3).

En lisant ces vers harmonieux et coupés symétriquement, on sent tout ce que l'art d'un vrai poëte lyrique apporte d'aide à l'inspiration

(1) *Euridice*, p. III.

(2) V. l'article publie par F.-J. Fétis dans la *Revue et Gazette musicale* du 29 novembre 1868, et la brochure de M. Gevaert en réponse à cette « Note sur un point de l'histoire de l'harmonie ».

(3) Ginguené a donne une bonne traduction de ces strophes avec chœur (*Hist. litt. d'Italie*, t. VI, p. 478 et suiv.), et M. de Winterfeld a reproduit la célèbre page musicale de Monteverde. (*Gabrieli und sein Zeitalter*, 3e partie, p. 108.)

d'un habile musicien, et l'on se demande si Rinuccini n'a pas aperçu avant Monteverde et ne lui a pas signalé les perspectives nouvelles d'une mélodie régulière et du style périodique (1).

S'il ne nous reste qu'un air pathétique de l'*Arianna* et que de remarquables fragments du ballet des *Donne ingrate* (2), nous avons heureusement l'avantage de posséder en son entier l'*Orfeo* de Monteverde, représenté à Mantoue en 1607 et la plus ancienne de ses œuvres dramatiques.

Voici le jugement instructif et développé que M. Gevaert a porté sur cet opéra (en cinq actes avec prologue) d'une si grande importance historique :

« A ne voir, dit-il, que le programme instrumental de l'*Orfeo* de 1607 (3), on se croirait en présence d'un art très-avancé, si un simple coup d'œil jeté sur la partition ne venait réduire cette première impression à sa valeur réelle.

« Tâchons de donner une idée exacte de l'économie générale de cet ensemble instrumental.

« Deux clavecins placés, l'un à droite de la scène, l'autre à gauche (4), forment l'accompagnement ordinaire des monodies : récitatifs ou airs. Dans les moments caractéristiques de l'action, le clavecin se tait ; il est remplacé alors par un *organo di legno*, seul ou renforcé du théorbe ; d'autres fois, le chant est soutenu simultanément par la viole, le théorbe et le clavecin ; enfin, lorsque Caron chante, il est accompagné par les sons stridents d'un orgue de régale.

« Mais Monteverde sait déjà employer ses instruments d'une manière

(1) Grandissimo aiuto ricevè il Monteverde dal Rinuccini nell' Arianna... (J.-B. Doni, *ut suprà*, t. II, p. 25.)

(2) M. de Winterfeld les a donnés dans son livre sur J. Gabrieli.

(3) La partition imprimée d'*Orfeo* ne figure ni à la bibliothèque du Conservatoire, ni à la bibliothèque de la rue Richelieu ; mais, grâce à l'obligeance de M. Gevaert, qui a bien voulu nous communiquer sa fidèle et superbe copie autographe, nous pouvons indiquer exactement quel était ce programme instrumental. Nous allons en reproduire le texte italien :

Duoi gravicembani.	Un regale.	Duoi cornetti.
Duoi contrabassi di viola.	Dieci viole da brazzo.	Quatro tromboni (il y en a 5 dans le chœur final du 3e acte et dans l'air d'Orphée).
Un' arpa doppia.	Duoi violini piccoli alla Francese.	Un clarino con tre trombe sordine.
Duoi chitarroni.	Un flautino alla 22a (deux flageolets au 2e acte).	
Duoi organi di legno.		
Tre bassi da gamba.		

(4) Doni, *Trattato della Musica scenica*, cap. XXXVIII.

plus indépendante. C'est surtout dans l'usage des instruments à archet qu'il devance son époque et qu'il nous transporte, d'un bond, jusqu'à Lulli. L'*Orfeo* est rempli de ritournelles assez développées et écrites avec aisance, sinon avec grâce, le plus souvent à cinq parties de violes, parfois à trois ou à sept.

« Toutes les ressources de l'orchestre sont réunies dans le grand air qui forme la situation principale de la légende d'Orphée. On dirait que Monteverde y a accumulé tout ce qu'il pouvait imaginer de plus beau en fait d'instrumentation. Le morceau est précédé d'une ritournelle à cinq trombones. Il se compose de cinq strophes dont l'instrumentation varie à chaque fois : d'abord deux violons ; ensuite deux *cornetti;* une harpe ; deux violons et un violoncelle ; enfin, la cinquième et dernière strophe est accompagnée par des tenues d'un quatuor d'instruments à archet, écrit presque à la moderne.

« Les ressources vocales ne sont pas employées avec moins de profusion. Les chœurs ont un développement considérable et des allures très-caractéristiques : la plupart sont entremêlés de chants de coryphées, à deux ou à trois voix, qui doivent compter, en général, parmi les meilleurs morceaux de la partition. Citons en première ligne la gracieuse villanelle des bergers *In questo prato ameno*. C'est ici probablement le plus ancien de ces 6/8 syncopés, propres aux airs espagnols et siciliens, et dont l'origine doit être cherchée dans les airs mauresques. Ces rhythmes reviennent fréquemment chez Monteverde : on les trouve non-seulement dans le fragment que nous venons de citer, mais aussi dans l'air *Vi ricordo o boschi ombrosi*, et dans la jolie danse qui termine la pièce.

« La partition d'*Orfeo* est un des monuments les plus intéressants de son époque, mais son mérite intrinsèque a été singulièrement exagéré. A côté de grandes qualités, le talent de Monteverde a tous les défauts qui distinguent l'art vénitien : la recherche constante de l'effet matériel, l'infériorité de l'esprit littéraire, qui fait contraste avec l'intelligence fine, le goût classique et sobre des Florentins. Bien supérieur à Peri dans la mise en œuvre des ressources vocales et instrumentales, il est à peine son égal pour le sentiment dramatique. Son luxe n'est souvent qu'une vaine ostentation, l'étalage puéril d'un art encore barbare. Dans le récitatif, il procède directement de Peri, mais sa déclamation est souvent outrée, et l'on s'y heurte, à chaque pas, aux modulations les plus baroques. Il est assez singulier que l'homme, à qui l'on a

attribué l'invention de la tonalité moderne, soit précisément, de tous les compositeurs de son époque, celui dont les successions harmoniques nous blessent le plus vivement. On ne peut lui contester une certaine variété dans les formes mélodiques, quelquefois même on est frappé par des nouveautés charmantes; mais, en général, ses mélodies développées sont faibles d'expression et d'un contour roide. Le grand air *Possente spirto*, dans lequel il a dépensé tant d'efforts, est monotone et pauvre comme pas un, et les fioritures extravagantes dont il l'a orné ne font que le rendre plus insupportable. Aucun des quatre airs du rôle d'Orfeo ne peut soutenir le parallèle avec celui de Peri : *Gioite al canto mio...* Celui que Monteverde a placé dans la même situation est enrichi de ritournelles de violons; mais combien la cantilène du maître florentin est supérieure à celle-ci, par la grâce du contour mélodique, par le charme de l'expression!

« Monteverde nous montre un exemple frappant de la rare faveur qui s'attache à certaines personnalités. Ses œuvres, depuis plus de deux siècles, dorment dans le plus profond oubli, et cependant son nom a reconquis, de nos jours, une popularité refusée à des maîtres infiniment plus grands. Il faut bien le dire, son influence sur l'art du dix-septième siècle n'a été ni aussi étendue, ni aussi décisive qu'on semble l'admettre. Pour ne parler que de ses conceptions instrumentales, on ne voit pas qu'elles aient jeté des racines bien profondes. En effet, aucun de ses contemporains ne les imita, et, de son vivant, nous trouvons l'orchestre revenu à sa simplicité primitive.

« Est-ce à dire que Monteverde fût un homme ordinaire? Nullement! Le premier, il fit sortir l'opéra du domaine classique, pour en faire une œuvre essentiellement musicale. Un siècle et demi avant Haydn, il entrevit la puissance du coloris instrumental (1). »

Outre ces deux titres de gloire d'avoir traité le drame en véritable musicien et d'avoir entrevu la puissance du coloris instrumental, nous n'accordons pas à Monteverde celui d'avoir créé la tonalité moderne, comme l'aurait voulu F.-J. Fétis, qui s'est contenté, il est vrai, de reproduire les opinions de Choron sur les prétendues découvertes du célèbre maître lombard (2); mais si l'auteur de tant de madrigaux restés fameux

(1) Gevaert, *Ibid.*, *Introduction*, pp. 19-20.

(2) Choron, dans le sommaire de l'*Histoire de la Musique* qu'il a placé en tête de son *Dictionnaire historique des musiciens* (p. XXXIX) s'exprime ainsi : « Cl. Monteverde créa

n'a point été le premier à introduire dans la musique l'usage de l'harmonie tonale, il est juste néanmoins de reconnaître qu'il a enseigné à se servir avec succès de certains accords et de certaines marches harmoniques qu'on n'osait point employer avant lui. Les incorrections, les gaucheries même de son style vocal et de ses harmonies annoncent la fin de l'ancien système des tonalités du plain-chant et le commencement d'un art nouveau. Aussi l'œuvre de Monteverde caractérise-t-il à merveille, selon nous, l'époque de transition à laquelle appartiennent les maîtres florentins des dernières années du seizième et des premières années du dix-septième siècle; aussi Choron, tout en attribuant au compositeur de Crémone un rôle qui dépasse celui qu'il a joué en réalité dans l'histoire de l'harmonie, a-t-il eu raison pourtant d'entourer le nom de l'auteur d'*Orfeo* d'une sorte d'auréole. Ce savant littérateur-musicien, à qui F.-J. Fétis a fait de si nombreux emprunts qu'il a cachés avec soin, n'ignorait pas que Monteverde, après avoir brillé à la cour du duc de Mantoue, compta Cavalli an nombre de ses élèves musiciens et seconda puissamment le poëte-musicien B. Ferrari et le compositeur Manelli dans leurs efforts pour établir d'une façon permanente les premiers théâtres lyriques dont l'Italie se soit enrichie.

De 1637 à 1640, Venise vit trois salles d'opéra ouvrir leurs portes au public; et cette ville en posséda bientôt cinq où l'on donna des représentations théâtrales (1). Toutes les classes de la société étaient conviées

> à ce palais magique :
> Où les beaux vers, la danse, la musique,
> L'art de tromper les yeux par les couleurs,
> L'art plus heureux de séduire les cœurs,
> De cent plaisirs font un plaisir unique.

l'harmonie de la dominante : *le premier*, il osa pratiquer la septième de dominante e même la neuvième à découvert et sans préparation; *le premier*, il osa employer comme consonnance la quinte mineure, réputée jusqu'alors comme dissonance, — et l'harmonie tonale fut connue. Ce principe une fois admis, toutes les conséquences s'ensuivirent sans effort, et l'on arriva insensiblement à ne reconnaître que trois harmonies essentielles. celle de la tonique, celle de la dominante et celle de la sous-dominante, les seules qu i doivent se placer, soit directes, soit renversées, sur ces notes et sur celles qui sont comprises dans leur harmonie. — Le même Monteverde introduisit dans la composition les dissonances doubles..... »

(1) Voici le nom de ces salles et la liste des premiers ouvrages qu'on y chanta :

A San Cassiano :	1637.	*Andromeda*, paroles de B. Ferrari, musique de Fr. Manelli.
—	1638.	*La Maga fulminata*, des mêmes auteurs.

En présence de cette foule qui pouvait compter autant d'ignorants que de dilettantes éclairés, les auteurs allaient se sentir obligés de choisir des sujets à la portée de toutes les intelligences, d'exprimer des sentiments de nature à remuer tous les cœurs, d'inventer des situations toujours nouvelles et toujours musicales. De leur côté, les compositeurs, à l'aide de la langue omnitonique qu'ils commençaient de parler, allaient se voir dans la nécessité de varier et la forme de leurs morceaux et le genre même de leurs ouvrages. Ils ne connaissaient encore que la musique récitative, que la tragédie lyrique et l'opéra-ballet : Louis Rossi et Jacques Carissimi, en appliquant à la cantate le style pathétique qu'avait mis en faveur l'opéra, devaient créer des modèles que l'on suivrait pour améliorer au théâtre la marche et la coupe de l'air. Les émules de Cavalli devaient apprendre, en écoutant les œuvres de ce maître, comment un rhythme accentué sert à donner du mouvement à l'action scénique et de l'énergie à l'expression dramatique. La vérité théâtrale, en un mot, devait se révéler peu à peu aux yeux de tous les amateurs du drame lyrique et ne plus permettre désormais aux compositeurs de chercher le comique en violant les lois les plus élémentaires de la vraisemblance, comme aux jours où Orazio Vecchi, dans sa *Commedia armonica,* plus connue sous le titre de *l'Anfiparnasso* (1597), pouvait faire chanter en madrigaux à cinq voix de simples monologues, sans que personne se récriât contre une si choquante absurdité.

L'établissement des théâtres réguliers d'opéra italien menaçait en même temps d'une fin prochaine les spectacles purement aristocratiques. Il eut les conséquences les plus heureuses, puisque, en aidant au rapide progrès du drame musical, il conduisit la France à fonder son Académie de musique, ainsi que nous aurons à le démontrer dans le chapitre suivant. La fréquence des représentations musicales, la formation de troupes d'artistes créées en vue de chanter l'opéra, tout nous annonce qu'un genre de musique nouveau a succédé aux mélopées des anciens mystères à jamais détrônés : la période ingrate des origines de notre

A S. Giovanni e S. Paolo :	1639.	*Adone*, par P. Vendramino ; musique de Monteverde.
—	1639.	*Armida*, paroles et musique de B. Ferrari.
A S. Mosè :	1640.	*Arianna ed Orfeo*, paroles de Rinuccini, musique de Monteverde.
—	1640.	*Il Pastor Reggio*, paroles et musique de B. Ferrari.
—	1641.	*La Ninfa avara.* —
—	1641.	*Proserpina rapita.* —

première scène lyrique est close, la période instructive de la lutte entre l'école italienne et l'école française est sur le point de commencer, et, de cette utile et persistante rivalité entre les compositeurs de deux nations d'un génie différent, nous allons voir graduellement sortir tous les progrès de la moderne musique de théâtre.

CHAPITRE V

I. État de la musique dramatique en France au dix-septième siècle. Ballets de cour : leur définition ; leurs divers genres. Poëtes et musiciens qui, sous Henri IV et Louis XIII, ont travaillé aux divertissements de la cour. Les chants et les danses des ballets ne sont point dus au même compositeur. Arrivée de la comédie italienne à Paris. Jugement de Mme de Motteville. Trait distinctif du génie français. Rôle réservé à notre pays dans l'histoire de l'art musical. — II. Commencements de la lutte entre l'école italienne et l'école française. *Orfeo*. Ballets de Louis de Mollier. Succès du poëte Benserade. Débuts de Lully et de Molière. La Pastorale, de Cambert. Fêtes du mariage de Louis XIV. Cavalli à Paris : *Sersè; Ercole amante*. Inauguration du théâtre des Tuileries. — III. Transformation du ballet de cour par Molière. Progrès de Lully. Établissement d'une Académie royale de musique. L'abbé Perrin. Cambert et ses opéras. Lully s'empare du privilége de l'abbé Perrin. Parallèle entre Cambert et Lully. Caractère de l'œuvre du surintendant de la musique de Louis XIV.

I

Pendant que l'Italie formulait les principes du chant expressif et créait la musique récitative, pendant qu'elle substituait aux anciennes tonalités ecclésiastiques l'unité modale et qu'elle puisait dans ce nouveau système musical la force de traduire les passions humaines; pendant qu'elle formait des troupes de chanteurs habiles et une foule d'instrumentistes remarquables; pendant qu'elle ouvrait des théâtres lyriques et que ses architectes enseignaient les règles d'après lesquelles il faut les construire; pendant que ses peintres-décorateurs et ses machinistes poussaient déjà fort loin l'art de la mise en scène (1), — quels progrès accomplissait en France la musique dramatique? Quels compositeurs

(1) Niccola Sabbatini, *Pratica di fabbricare scene e macchine teatrali*, Ravenna, 1638, in-fol°.

notre pays pouvait-il opposer aux maîtres florentins qui, de 1590 à 1640, ont fondé chez nos voisins l'*opera seria ?* L'un et l'autre peuple marchaient-ils dans une direction semblable ? A quel génie obéissaient-ils ? A quel rôle étaient-ils destinés ?

La France qui, du quatorzième au seizième siècle, avait compté tant de savants maîtres de chapelle, ne possédait plus dans les premières années du dix-septième siècle qu'un petit nombre de compositeurs distingués. La Réforme l'avait divisée et partagée en deux nations de forces à peu près égales. En proie à d'horribles discordes, que l'Angleterre et l'Espagne avaient intérêt à perpétuer, elle ne retrouva qu'après un siècle de luttes fratricides le calme favorable à la culture des arts. Seulement, lorsque notre unité nationale sortit de ce sanglant chaos, noblesse, démocratie et clergé durent s'incliner devant l'autorité royale.

L'Église abaissée vit sans doute dans les maîtrises, véritables conservatoires de musique et fécondes pépinières de chanteurs, une institution qui lui permettrait de dompter le nouvel esprit régnant et de s'opposer aux progrès de la Réforme. A l'aide d'une instruction religieuse, littéraire et politique toute spéciale, elle résolut d'assurer au catholicisme militant une phalange de précieux auxiliaires qu'elle emploierait avec succès dans sa lutte contre le peuple émancipé et contre l'État devenu dominateur.

Est-ce pour échapper au joug des maîtrises que les rois de France ont réorganisé la musique de leur chapelle ? Nous n'oserions affirmer qu'ils aient été guidés en cette circonstance par une pensée politique ; mais il est évident que ces souverains avaient intérêt à préférer les artistes séculiers aux musiciens ecclésiastiques. Aussi confièrent-ils volontiers aux surintendants de leur musique et aux virtuoses de leur chambre le soin d'écrire les airs des Ballets de cour.

Ce genre de divertissements continuait de jouir d'une faveur extrême auprès de l'aristocratie, et, parmi les contemporains de Monteverde qui s'y appliquèrent avec le plus de succès, nous citerons Pierre Guédron dont les mélodies naïves ont encore conservé de la grâce et du charme ; Jacques Mauduit, dont le P. Mersenne a fait un si pompeux éloge (1) ; Antoine Boesset, dont les airs de cour à quatre et à cinq parties ont été traduits en anglais ; Henri de Bailly, dont les ouvrages sont restés manuscrits, et Gabriel Bataille, luthiste de la chambre de la reine, dont les

(1) V. le P. Mersenne, *Harmonie universelle*, liv. VII, pp. 63 et suiv.

airs de cour pour une ou deux voix obtinrent tant de vogue sous le règne de Louis XIII.

Quel que soit le talent déployé par ces maîtres, nous n'accordons point à leur œuvre une importance considérable. Aucun de ces compositeurs n'était doué du génie musical et dramatique que nous avons remarqué dans les principales productions de l'école florentine ; déjà cependant ils entrevoyaient tous, assez vraisemblablement, l'avenir de la chanson française, de la déclamation expressive et des rhythmes accentués.

Les Ballets de cour, du reste, offraient à leurs auteurs un champ aussi propice à la musique vocale qu'à la musique de danse et à la fantaisie poétique. Dialogues, airs et récits, portraits, devises et madrigaux, décors magnifiques et machines merveilleuses, danses variées, symphonies et chœurs, ces récréations théâtrales comprenaient tous les éléments de succès imaginables et devaient faire les délices d'un public galant, spirituel, badin, curieux et moqueur. Artistes et grands seigneurs rivalisaient entre eux et inventaient les fables les plus poétiques dans l'espoir de plaire à leurs monarques : chacun se disputait l'honneur de concourir à l'éclat de ces soirées brillantes. Ainsi, dans *la Délivrance de Renault*, ballet dansé par Louis XIII le 29 janvier 1617, et dans lequel ce roi figura le démon du Feu, Mauduit dirigea les soixante-quatre chanteurs, qui, accompagnés par vingt-huit violes et quatorze luths et cachés aux yeux des spectateurs, commencèrent la représentation en chantant ainsi les plaisirs de l'amour :

> Puisque les ans n'ont qu'un printemps,
> Passez, amants, doucement votre temps ;
> Vos jours s'en vont et n'ont point de retour :
> Employez-les aux délices d'amour (1) !

Bailly remplit le rôle de l'ermite, sauveur de Renault, et s'y montra un chanteur incomparable ; Belleville ne se contenta point d'écrire tous les airs de danse, il mit en relief son talent de chorégraphe, en conduisant lui-même le quadrille des Démons ; Guédron, à la fois poëte, compositeur et chef d'orchestre, sut tirer un merveilleux parti des quatre-vingt-douze voix et des quarante-cinq instruments dont il disposait, et

(1) Ces vers sont de Guédron. Nous les citons, non à cause de leur mérite littéraire, mais à titre de curiosité.

telle fut la réussite du morceau final qu'il fit exécuter avant le grand ballet, que « chacun avoua que l'Europe n'avait jamais rien ouï de si ravissant (1) ». Enfin Durand, auteur du scenario de *la Délivrance de Renault*, lutta de verve et d'élégance ingénieuse avec Bordier dans la composition des vers particuliers « que le roi et les seigneurs de sa suite remirent aux dames, sur le personnage que chacun d'eux avait représenté aux entrées (2) ». Ces petites pièces de vers, qu'on s'amusait à lire pendant que se dansait le *grand bal*, n'étaient point le moindre attrait de la soirée : ces traits d'esprit tenaient lieu de feu d'artifice et donnaient à la fin de la représentation l'éclat de l'apothéose éblouissante qui termine nos modernes féeries, mais un éclat intellectuel et durable.

S'il nous fallait retracer ici l'histoire complète des ballets de cour, nous n'aurions pas à les étudier seulement au point de vue musical et scénique, nous aurions aussi à les envisager au point de vue littéraire et social. Cette dernière tâche a été remplie avec autant de conscience que de talent par M. Victor Fournel, et nous nous garderons bien de toucher à un sujet qu'il a traité de façon à décourager ceux qui viendront après lui (3). Mais nous répéterons encore une fois que ces divertissements complexes constituent un genre essentiellement français qui a eu ses législateurs, ses poëtes et ses musiciens privilégiés. Chose piquante et à signaler en passant, — les règles de la danse et de la composition des ballets ont été formulées par des abbés. Dès l'année 1589, l'aimable chanoine de Langres, Jehan Tabourot, avait publié, sous l'anagramme de Thoinot Arbeau, son *Orchésographie*, dialogue curieux sur l'art de bien danser. En 1656, l'abbé Marolles consacra tout un discours de ses *Mémoires* au ballet, qu'il définit « une danse de plusieurs personnes masquées sous des habits éclatants, composée de diverses *entrées* ou parties, qui se peuvent distribuer en plusieurs actes et se rapportent agréablement à un tout, avec des airs différents, pour représenter un sujet inventé, où le plaisant, le rare et le merveilleux ne soient pas oubliés. » — En 1668, l'abbé Michel de Pure, si maltraité par Boileau (4), fit paraître son *Idée des spectacles*, où il appelle le ballet

(1) V. *Discours au vray du Ballet dansé par le Roy*, P. Ballard, 1617, in-4°, et P. Lacroix, *Ballets et Mascarades de cour*, t. II, p. 117.

(2) *Ibid.*, t. II, p. 119.

(3) V. Victor Fournel, *les Contemporains de Molière*, t. II, p. 173 à p. 221.

(4) Tout le monde se souvient des vers des satires consacrées à l'abbé de Pure (V. satire II, vers 18; — VI, vers 12; — IX, vers 28); mais voici un autre trait des plus vif

« une représentation muette, où les gestes et les mouvements signifient ce qu'on pourrait exprimer par des paroles. » Par cette définition, ajoute-t-il, « il est aisé de voir la défectuosité de ces ballets, où l'on ne connaît rien que par les *récits* qu'on y chante, que par les *livres* qu'on y distribue et que par les *vers* qu'on y insère pour en débrouiller le sujet (1). » Enfin, en 1682, le P. Ménestrier écrivit son livre intitulé *Des Ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre*, où il a tracé la poétique et parlé de l'économie des ballets, en praticien expert, mais rempli d'amour-propre.

D'après ces divers traités sur la matière, les lois du ballet n'avaient rien de fixe ni de fort rigoureux. Le nombre des *parties* ou actes et celui des *entrées* ou scènes pouvaient varier : il était de règle toutefois qu'il n'y eût jamais plus de cinq parties, et l'on n'en admettait généralement que quatre dans un ballet destiné à servir d'intermède. Le genre n'exigeait ni l'unité de temps, ni l'unité d'action; les divers épisodes de ce spectacle, inspirés par une idée-mère, devaient pourtant mettre en évidence l'unité du dessein. Tous les sujets favorables au luxe et à la variété des costumes, à la beauté des décors et à l'intérêt de la mise en scène, tous ceux qui se traduisent aisément par des gestes et des figures de danse rentraient dans le cadre des ballets de cour. C'est dire qu'il y en avait de graves et de plaisants, de nobles et de vulgaires : la mythologie et l'histoire, l'allégorie et la morale, la vie réelle et la pure fantaisie, inspiraient tour à tour les auteurs de ces divertissements, auxquels on donnait le nom de *boutades*, quand ils étaient improvisés et ne comportaient ni grande pompe théâtrale, ni longs développements.

Mais quelle que fût la nature du sujet, le ballet de cour, ainsi que nous en avons pu juger déjà, restait toujours une œuvre collective. Le plus souvent, un grand seigneur concevait l'idée et confiait à un poëte de profession la tâche de la développer; puis, le plan une fois arrêté, les musiciens et le chorégraphe, les costumiers, et, au besoin, les décorateurs ainsi que les machinistes, se mettaient de la partie. Sous Henri IV, où les mascarades comiques, voire même bouffonnes, ne plaisaient pas moins à l'austère Sully qu'à son maître, le Béarnais d'humeur joyeuse,

et bien peu connu : « La racaille poétique est logée au pied et dans les marais du mont Parnassien, où elle rampe avec les grenouilles et avec l'abbé de Pure. » V. *Lettres à diverses personnes*, XVIII).

(1) *Idée des spectacles*, p. 210.

on vit les ducs de Guise et de Vendôme, MM. de Rohan et de Montmorency, le sieur de la Châtaigneraie, le prince de Condé, le comte d'Auvergne et le duc de Nemours lutter d'invention, d'esprit et de fécondité avec le gracieux poëte Jean Bertaut, avec Porchère et la Roque.

Pendant les années où Richelieu « fit de son maître son esclave et de cet illustre esclave un des plus grands monarques du monde », pour nous servir d'une phrase expressive et juste de M[me] de Motteville ; pendant le règne de Louis XIII, les poëtes les plus connus, — sans en excepter Pierre Corneille, qui écrivit des vers pour *le château de Bissêtre* (1632), — se concertèrent avec les princes et les personnages en faveur pour composer des ballets du caractère le plus opposé. Les uns, allégoriques ou mythologiques, visent à la grandeur et n'aboutissent qu'à la prétention et à l'emphase ; les autres, comiques ou burlesques, poussent si loin la plaisanterie gauloise, qu'ils tombent dans la licence et la trivialité. Dans les premiers, on reconnaît l'inspiration et le mauvais goût littéraire du cardinal-roi ; dans les seconds, on assiste aux folles équipées d'une cour qu'attristait habituellement la sombre mélancolie de Louis XIII.

Nous n'entrerons pas dans des détails superflus en mentionnant ici le ballet de *la Prospérité des armes de la France*, représenté au Palais-Cardinal le 7 et le 14 février 1641, avec les machines qui avaient servi le mois précédent pour la tragédie de *Mirame* (1). Nous nous contenterons aussi de citer les titres de quelques ballets extravagants et rabelaisiens, tels que *le Grand Bal de la douairière de Billebahaut* (février 1626), le *Ballet du Landy* (10 février 1627) et le *Ballet des Andouilles portées en guise de Momon* (1628) dont la licence frise l'obscénité. Nous ferons simplement remarquer que, dans les grands ballets allégoriques ou mythologiques, où l'on mettait largement à contribution l'art du machiniste et du décorateur, aussi bien que dans les ballets bouffons et gaulois, où l'on se préoccupait surtout de l'originalité des déguisements et de la variété séduisante des costumes (2), la musique

(1) Divisé en cinq actes et contenant trente-six entrées, ce ballet présente le plus singulier assemblage d'inventions incohérentes qui se puisse imaginer. L'abbé Marolles en parle assez longuement, et il avoue que ce qu'il y a le plus admiré, c'est un danseur de corde italien, du nom de Cardelin, qui parut voler en l'air lorsqu'il apparut sous le costume de la Victoire. (V. Mémoires précités et Beauchamps, t. III, p. 119.)

(2) Dans le *Ballet des doubles femmes* (1625) on voyait des danseurs qui, d'un côté, étaient déguisés en jeunes filles modestes, et qui, de l'autre, ressemblaient à de vieilles

de danse n'était point due au compositeur qui écrivait les airs, les chœurs et les morceaux d'ensemble. Ce fait est resté inaperçu jusqu'à présent ; il nous semble cependant que certaines relations des fêtes de la cour de France, ainsi que le recueil si curieux de Philidor l'aîné (1), nous autorisent à en garantir l'exactitude. En parlant plus haut de *la Délivrance de Renault*, nous avons nommé Belleville, auteur de tous les motifs de danse de ce ballet ; or, dans sa précieuse collection, Philidor a recueilli une allemande de ce musicien et nombre d'airs composés par Dumanoir, roi des violons, Saint-Amant, Constantin, le Page, Mazuel, Robert Verdié et Lazarin. Nous croyons aussi que, dans beaucoup de cas, les seigneurs qui prenaient part à l'invention ou à l'exécution du ballet cherchaient les airs sur lesquels ils devaient danser et se concertaient ensuite avec un des violons de la chambre du roi pour les noter et les écrire à plusieurs parties.

Si les ballets de cour du règne de Louis XIII présentent un intérêt particulier comme œuvres collectives ; s'ils nous permettent de reconnaître l'ancienne ligne de démarcation qui séparait les ménestrels, parmi lesquels s'étaient recrutés les vingt-quatre violons de la chambre, de la classe des doctes compositeurs ; s'ils réunissent déjà les principaux éléments qui feront la fortune de nos opéras-ballets, c'est seulement à partir de la minorité de Louis XIV et sous le ministère du cardinal Mazarin, nous le pouvons affirmer, que ce genre atteignit à sa véritable perfection. Benserade alors s'empare de la direction de ces divertissements qu'il transforme en badineries poétiques du plus piquant caractère. Mais entre les succès mérités de ce poëte, original et créateur à sa manière, et l'avénement du ministre italien, eurent lieu des faits mémorables et significatifs qu'il nous est impossible de passer sous silence.

Chargé d'achever l'œuvre politique de Richelieu, Mazarin s'efforça tout d'abord de gagner la confiance de la reine. Il étudia les goûts d'Anne d'Autriche et s'aperçut vite qu'elle aimait passionnément le théâtre. Lui-même ne demandait qu'à protéger les lettres et les arts. Autant pour servir son ambition personnelle que pour plaire à la régente,

femmes ridicules. Dans *la Douairière de Billebahaut*, qui contenait plusieurs ballets en un seul, on multiplia ces personnages à double visage. Cette invention obtint un succès prodigieux : l'auteur des divertissements chorégraphiques de *Gustave III* l'a mise à profit dans l'acte du bal masqué.

(1) *Recueil Ms.* de Philidor, t. I et t. II. (Bibliothèque du Conservatoire de musique.)

il résolut de donner à cette souveraine la récréation d'une comédie italienne. Les chanteurs et baladins qu'il fit venir à Paris débutèrent le 14 décembre 1645 à la salle du Petit-Bourbon. La pièce qu'ils représentèrent était intitulée : *la Festa teatrale della finta pazza*. Cette œuvre singulière de Jules Strozzi, que Jacq. Torelli embellit de ses machines, était en partie déclamée et en partie chantée. Marguerite Bertolazzi s'y distingua comme cantatrice, surtout dans le prologue, et chaque acte contenait un divertissement imaginé par la Bella, et dont le caractère mérite d'être rappelé. « Un ballet exécuté par des singes et des ours terminait le premier acte. A la fin du second, on voyait une danse d'autruches qui se baissaient pour boire à une fontaine. Le spectacle finissait par un pas de quatre Indiens, offrant des perroquets à Nicomède (*sic*) qui a reconnu Pyrrhus pour son petit-fils (1). » Ce ballet des perroquets et des Indiens produisit la plus vive sensation : on admira le vol de ces oiseaux qui décrivaient dans l'air des cercles réguliers se combinant avec les pas et les évolutions des danseurs. Les décors parurent aussi fort beaux : on remarqua particulièrement celui du port de Scyros, devant lequel on voyait voguer des navires qui se croisaient dans leur marche, et le magnifique décor qui représentait les jardins du roi Lycomède, où se donnait la fête indienne.

La mise en scène de *la Finta Pazza* était-elle supérieure à celle de *la Descente d'Orphée aux enfers* (1640) de Chapoton, ce mélodrame en vers alexandrins qui reparut en 1648 sous le titre de « la Grande Journée des machines ou le Mariage d'Orphée et d'Eurydice » et qui, à l'attrait du chant et de la danse, joignait la séduction de décors variés et nouveaux ? Les virtuoses italiens l'emportaient-ils incontestablement sur les chanteurs français ? Peu nous importe. Ce qui nous intéresse, c'est de savoir si, dès le principe, le génie français ne se trouva point en opposition avec le génie italien. Or, sur ce point essentiel, nous n'avons qu'à recueillir le témoignage d'une femme supérieure, pour acquérir la certitude que les dissentiments les plus vifs ont éclaté de bonne heure entre les partisans de la musique française et les champions de la musique italienne.

Voici en quels termes s'exprime M[me] de Motteville : « Ceux qui s'y connaissent estiment fort les Italiens ; pour moi je trouve que la longueur du spectacle diminue fort le plaisir, et que les vers naïvement ré-

(1) D'Origny, *Annales du théâtre italien*, t. I, p. 8.

pétés représentent plus aisément la conversation et touchent plus les esprits que le chant ne délecte les oreilles. »

Et continuant à parler de cette troupe italienne que Mazarin avait mandée à Paris, elle ajoute : « Le mardi-gras (1646) la reine fit représenter une de ses comédies en musique dans la petite salle du Palais-Royal... Nous n'étions que vingt ou trente personnes dans ce lieu, et nous pensâmes y mourir de froid et d'ennui (1). »

Malgré leur ton d'apparente légèreté, ces paroles commandent l'attention. Mme de Motteville admet que les Italiens excellent dans l'art du chant : pourquoi donc s'ennuie-t-elle mortellement à leurs représentations ? C'est que leurs comédies en musique, d'une longueur démesurée, ne s'adressent qu'aux sens et ne parlent point à son esprit. Le moindre couplet naïf, qui égaye ou qui émeut, ferait mieux son affaire que les plus brillantes roulades de Marguerite Bertolazzi.

Peut-être même, au fond du cœur, Mme de Motteville préférait-elle *la Comédie des chansons* (1640) (2), ce curieux et premier modèle de nos comédies-vaudevilles, à l'histoire d'Achille à Scyros, au voyage d'Ulysse et de Diomède, aux amours interrompues de Déidamie et au départ d'Achille pour la guerre de Troie, qui formaient le sujet des divers actes de *la Finta Pazza*. Accoutumée aux sublimes beautés du théâtre de P. Corneille et aux aimables récréations, aux vers spirituels, galants ou moqueurs des ballets de cour, elle souffrait de la pauvreté des drames lyriques italiens et de leurs allures traînantes. Toute cette pompe théâtrale ne composait qu'un plaisir pour les yeux et pour les oreilles, et non point une fête digne de cette femme douée d'une si vive intelligence.

L'intelligence! n'est-ce point là, en effet, le trait distinctif du génie français? N'est-ce point aussi l'intelligence qui enseigne l'ordre et l'harmonie des proportions, la mesure et la clarté, le goût et la raison ? Ces hautes qualités qui distinguent notre littérature, nous sommes appelés

(1) *Mémoires de Mme de Motteville*, t. II, p. 168 (édition Petitot).

(2) *La Comédie des Chansons*, attribuée par les uns à Timothée de Chillac et par d'autres à Ch. Beys, est une pièce « où il n'y a pas un mot qui ne soit un vers ou un couplet de quelque chanson, et où l'on a si bien entremêlé les choses, qu'une chanson ridicule répond souvent à une des plus sérieuses et une vieille à une nouvelle... Les plus beaux airs de la cour sont aussi mêlés en ce lieu avec les vaudevilles. » Ainsi parle l'auteur de l'avertissement de cette comédie gaillarde et curieuse, qui est devenue rarissime.

à les retrouver dans la musique dramatique de notre pays. Et, nous nous empressons de l'avouer, si nous avons entrepris d'écrire cette *Histoire de l'Opéra*, c'est que nous tenons à prouver que l'intelligence française, malgré des obstacles de bien des genres, a fini par triompher du sensualisme italien. Peuple réservé au noble rôle de médiateur entre toutes les idées et d'interprète conciliant entre toutes les races, la France s'est toujours montrée fidèle à sa glorieuse mission, non pas seulement en politique, mais encore en matière d'art et surtout en fait d'art dramatique et musical.

II.

Au moment d'entrer en lutte avec le Parlement, à la veille des troubles de la Fronde, Mazarin ne craignit pas de dépenser des sommes folles pour assurer à la régente de nouvelles jouissances théâtrales. Une nouvelle troupe de chanteurs recrutés à Rome fit connaître à Paris, au mois de février 1647, un drame lyrique italien dont le titre n'a pas été enregistré par les historiens, et produisit ensuite, le 2, le 3 et le 5 mars, la tragi-comédie d'*Orfeo,* dont la mise en scène coûta 500,000 livres, selon les chroniqueurs les moins exagérés. Aussi Mme de Motteville peut-elle écrire cette fois que « cette comédie à machines et en musique à la mode d'Italie fut belle, et celle que nous avions déjà vue nous parut une chose extraordinaire et royale (1) ».

Cette pièce d'*Orphée et Eurydice*, où le sérieux et le comique se mêlaient d'une façon assez bizarre et souvent inattendue, était précédée d'un prologue étranger à l'action principale. On y voyait les Français assiéger une place vigoureusement défendue et l'emporter d'assaut : la Victoire alors descendait du ciel pour « chanter des vers à l'honneur des armes du roi et de la sage conduite de la reine sa mère (2) ».

De qui était la musique de ce prologue, et qui avait composé celle de l'*Orfeo?* Nous l'ignorons, car aucun écrivain ne nous a transmis des renseignements précis à cet égard; mais ce qui nous paraît certain,

(1) V. *Ibid.*, t. II, p. 216.
(2) P. Ménestrier, *Des Représentations en musique*, p. 196. Les pages suivantes sont consacrées à l'analyse de l'*Orfeo ed Euridice*.

après nous être livré à une étude approfondie de l'*Orfeo* de Monteverde, c'est que la partition de ce maître ne saurait s'adapter aux situations de l'*Orfeo* représenté à Paris au carnaval de 1647. — Nouvelle ou non, composée par un maître de l'école romaine ou formée de morceaux rapportés et empruntés à divers compositeurs, cette œuvre musicale constituait en tout cas un opéra véritable, avec récitatifs et ballets. La magnificence même de ce spectacle fournit des armes aux adversaires politiques de Mazarin et leur inspira maints traits plaisants dont ils égayèrent leurs chansons contre le cardinal-ministre (1). En dépit de l'opposition que rencontra cette tragi-comédie italienne, nous croyons qu'elle imprima une certaine impulsion à la musique dramatique de notre pays, où, en province même, on commençait à prendre goût à de pompeuses représentations théâtrales et à donner quelquefois des tragédies lyriques (2).

La première conséquence des succès obtenus par les artistes ultramontains fut d'amener une éclatante reprise du mélodrame de Chapoton, pour lequel Cambert avait écrit plusieurs airs que chantaient Orphée et Eurydice. Puis, dans le but d'utiliser les machines dispendieuses qui avaient servi pour l'*Orfeo*, l'on engagea P. Corneille à composer une comédie en musique. Le grand poëte eut promptement terminé son *Andromède*, mais on ne joua cette tragédie qu'au mois de février 1650. Elle enchanta tout le monde, et, si l'on ne parla guère de la musique écrite pour ce drame par d'Assoucy (3), on vanta fort l'appareil scénique qu'on avait précédemment critiqué, et qui cependant était en grande partie le même. On ne manqua pas non plus de remarquer que, pour la première fois, chaque rôle était enfin confié à un artiste diffé-

(1) Il serait facile de citer de nombreuses mazarinades où l'on fait allusion à

> Ce beau mais malheureux Orphée;
> Ou, pour mieux parler, ce Morphée,
> Puisque tout le monde y dormit.

Nous renvoyons les curieux à ces pièces satiriques.

(2) Le cardinal Alessandro Bichi fit représenter à Carpentras, au carnaval de 1646, une tragédie lyrique intitulée *Akébar, roi du Mogol*, dont l'abbé Mailly avait composé les paroles et la musique. Le titre seul de cet ouvrage est arrivé jusqu'à nous.

(3) Poëte burlesque, chanteur et compositeur, d'Assoucy était, en outre, un joueur de luth distingué. Les Ballard ont publié de ce poëte-musicien un Recueil d'airs à quatre parties. — On a souvent attribué la musique d'*Andromède* à J.-B. Boesset; mais M. Edouard Fournier pense qu'elle est de d'Assoucy et nous partageons cette conviction (V. *Corneille à la butte Saint-Roch*).

rent, ce qui favorisait l'illusion théâtrale (1). Des progrès de tous genres naissaient ainsi de la rivalité artistique qui s'était engagée entre la France et l'Italie.

Chassés de Paris par les troubles de la Fronde, les comédiens italiens y reparurent dès 1654. En y renouvelant fréquemment leurs voyages, ils inspirèrent à nos poëtes et à nos compositeurs le désir de créer des œuvres mieux ordonnées que celles de nos voisins. La plus louable émulation s'empara de tous nos musiciens, et les virtuoses, les maîtres de chant en faveur voulurent prouver qu'ils n'ignoraient aucun des secrets de leur art. Michel Lambert, le brillant luthiste, élève de Moulinié, se distingua surtout parmi les plus habiles chanteurs et faiseurs de brunettes de son temps; mais, tout en se montrant doué des plus heureux dons de la nature et d'une incontestable originalité, cet éminent artiste eut le tort d'orner ses airs jusqu'à l'excès et de mettre les *doubles* à la mode (2). Rien n'est plus nuisible à l'expression musicale que l'abus des fioritures, et, en imitant les Italiens dans un de leurs défauts les plus saillants, Michel Lambert donnait un fâcheux exemple aux compositeurs de l'école française.

Si le style de nos chanteurs et les morceaux entendus dans les concerts se ressentaient déjà de l'influence exercée par les comédiens italiens, nos ballets de cour conservaient du moins leur caractère particulier. Ce n'est pas seulement en intérêt littéraire qu'on les voit gagner, à partir de la fin de la Fronde : ils acquièrent aussi un intérêt musical de plus en plus marqué. Un gentilhomme attaché comme écuyer au service de la comtesse de Soissons, Louis de Mollier (3), par son triple talent « de poëte galant, de savant musicien et d'excellent danseur (4) », contribua surtout à introduire de l'unité dans ce genre de divertissements. Ainsi que Mazuel et Verpré, c'était de la partie symphonique qu'il s'occupait de préférence, tandis que Cambefort, Chancy et Boesset donnaient plus volontiers leurs soins à la composition de la partie

(1) *Gazette de France* de Renaudot, numéro du 18 février 1650.

(2) On nommait double la répétition d'un chant que l'on faisait entendre, cette seconde fois, chargé de mille agréments. Le terme de doubles a été remplacé par l'appellation italienne de variations.

(3) Son nom est écrit de plusieurs façons : Mollier, Molier, Mollière et même Molière.

(4) Nous nous servons des épithètes de la *Relation de ce qui s'est passé à l'arrivée de la reine Christine de Suède, à Essaune, en la maison de M. Hesselin*. Paris, R. Ballard, 1656, in-4°.

vocale (1). Mais le poëte Louis de Mollier ne tarda pas à s'effacer modestement devant Benserade, et il le laissa s'emparer de la direction des ballets royaux, où il se contenta de figurer avec éclat jusqu'en 1664, à titre de danseur et de virtuose.

Le *Ballet de la Nuit* (1653), où Apollon apparaît déguisé en violon, marque le moment décisif des triomphes poétiques de Benserade, qui sut

> d'une voix légère
> Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

Excellant dans l'art difficile de la fine raillerie et des allusions piquantes, il obligeait ses acteurs à jouer avec un naturel parfait, en leur confiant des rôles où chacun d'eux se pouvait aisément reconnaître. On comprend quel attrait possédaient de pareils divertissements, et l'on s'explique qu'ils aient longtemps fait les délices d'une cour galante et spirituelle. Notre nation a toujours aimé la danse avec passion et s'est de tout temps montrée d'humeur chansonnière : les ballets de cour lui permettaient de se livrer à deux de ses inclinations naturelles, à deux de ses goûts les plus vifs et les plus constants.

Nous hésitons à faire un choix parmi les innombrables divertissements de la minorité de Louis XIV. Ce jeune roi s'y prodigua d'autant plus volontiers qu'il avait déjà fort grand air et figurait avec beaucoup de grâce à la tête des danseurs qu'il conduisait. Les plaisirs ne sont guère amis des sérieux travaux, et peut-être entrait-il dans la politique de Mazarin de multiplier ainsi les fêtes, pour tenir Louis XIV éloigné des affaires et pour garder entre ses mains toute l'autorité royale. Quoi qu'il en soit, les années des succès de Benserade sont aussi celles où les plus grands personnages prirent l'habitude de frayer sans cesse avec des compositeurs, des virtuoses et des danseurs de profession. Dans le *Ballet des Noces de Pélée et de Thétis*, comédie italienne représentée avec un luxe inouï dans la salle du Petit-Bourbon, le 26 janvier 1654, comme dans le ballet de *l'Amour malade* (17 janvier 1657), comédie traduite également de l'italien, et dans *Alcidiane* (14 février 1658), on put remarquer sur la scène où brillait le monarque, à côté des nièces de Mazarin, des seigneurs et des plus nobles dames de la cour, les comédiens italiens récemment arrivés de Mantoue, Louis de Mollier et

(1) *Recueil Ms.* de Philidor, dédicace du t. VII

sa fille, Cambefort, Verpré, de l'Orge, Beauchamp, les deux Des Airs, Dolivet, Baptiste, et bien d'autres encore. A la fréquence de leurs rapports avec les représentants de la plus haute aristocratie de France, les artistes durent l'incontestable avantage de cultiver leur esprit et de s'assurer des protecteurs puissants ; mais l'art y perdit un peu de son indépendance. Les compositeurs de talent se virent plus d'une fois éclipsés par d'habiles intrigants, et les musiciens en crédit, de même que leurs confrères dédaignés, eurent à se plier aux exigences de leurs patrons. Une vive compétition s'établit dès lors entre les auteurs que nous avons déjà nommés et l'organiste Michel de Laguerre, qui dédia au roi sa pastorale du *Triomphe de l'Amour* (26 mars 1657), Michel Lambert, Desbrosses, Cambert et Lully, qui était appelé à triompher de tous ses rivaux.

La date de 1658, que nous venons de mentionner, reste pour nous une des plus mémorables de nos annales dramatiques. Cette année-là vit représenter, à l'époque du carnaval, *Alcidiane*, ballet de Benserade dont Lully écrivit en grande partie la musique; *Rosaure, impératrice de Constantinople*, pièce à machines et avec ballets, jouée au Petit-Bourbon par la troupe italienne de Dominique Locatelli, dit Trivelin, et, à l'automne, *le Dépit amoureux*, où Molière débuta devant Louis XIV, la reine-mère et toute la cour, avec un tel succès que le roi lui fit accorder la salle du Petit-Bourbon pour qu'il y jouât alternativement avec les comédiens italiens. Lully, en 1658, n'était, il est vrai, que *Baptiste* et le chef des petits violons du roi; Molière lui-même n'avait encore écrit que *l'Étourdi* et *le Dépit amoureux;* mais au violoniste, au danseur bouffon était réservé l'honneur d'enrichir la France d'un répertoire lyrique ; au comédien plaisant, au directeur d'une compagnie d'acteurs ambulants devait revenir la gloire de doter notre littérature des chefs-d'œuvre incomparables que toutes les nations nous envient.

Les débuts heureux de Baptiste comme compositeur de ballets ne nuisirent point tout d'abord à ceux de Cambert. Cet organiste de talent comptait de riches protecteurs, et l'un d'eux, M. de la Haye, fit disposer une salle basse de sa maison de campagne à Issy, pour qu'on y représentât *la Pastorale* (avril 1659). C'était une comédie en vers de l'abbé Perrin, poëte fort médiocre, mais passionné dilettante, et bien que cette pièce en cinq actes de courtes dimensions, dont tous les morceaux de musique s'enchaînaient les uns aux autres, fût dépourvue de

machines et de danses, elle causa tant de plaisir, qu'on dut la chanter huit ou dix fois dans un court espace de temps et la représenter ensuite au château de Vincennes devant la cour. Les deux sœurs de Sercamanan y firent admirer la souplesse et la beauté de leur voix, et, à côté d'elles, on remarqua deux frères qui avaient aussi des voix délicieuses (1). Mais ce qui charma surtout les vrais amateurs, selon Saint-Évremont, ce sont les ritournelles symphoniques qu'on entendait avant et après chaque acte. Cambert y introduisit des instruments à ventet sut y marier harmonieusement les sons des flûtes avec la voix des violons. Cette combinaison si simple surprit par sa nouveauté; elle transporta d'aise et la ville et la cour.

La réussite de *la Pastorale*, cette première comédie française en musique qu'on appela « l'opéra d'Issy », établit entre l'abbé Perrin et Cambert des relations qu'ils résolurent de faire tourner au profit de l'art. Le poëte dilettante s'empressa d'écrire un second ouvrage intitulé *Ariane ou le Mariage de Bacchus*, et conçut le plan d'une tragédie lyrique sur la mort d'Adonis; cependant les fêtes données à l'occasion de la paix des Pyrénées (7 novembre 1659) et du mariage de Louis XIV avec l'infante Marie-Thérèse d'Autriche (9 juin 1660), se passèrent sans que l'on pût représenter l'une ou l'autre de ces nouveautés; et, le 9 mars 1661, la mort, en frappant Mazarin, vint enlever à l'abbé Perrin et à Cambert le plus puissant de leurs protecteurs.

Le jeune monarque qui, peu de temps après avoir entendu *la Pastorale,* devait épouser une princesse espagnole, aimait trop la pompe, le faste et la grandeur imposante pour que de simples comédies en musique parlassent vivement à son imagination. Accoutumé à l'éclat des ballets de sa cour, il songeait à augmenter l'attrait de ces soirées solennelles, et il venait de confier à d'habiles architectes le soin d'orner les Tuileries d'une nouvelle salle de spectacle. Mandés de Modène à Paris, Amandini et Vigarani ne purent achever ce théâtre avant la fin de 1661, et les représentations qui firent partie des divertissements destinés à fêter le mariage de Louis XIV, eurent lieu dans la haute galerie du Louvre (2).

C'est donc au Louvre, le 22 novembre 1660, qu'on entendit le *Sersè* de P. Franc. Caletti, communément appelé Cavalli, nom de son protecteur.

(1) Beauchamps, t. III, pp. 146-147.
(2) Beauchamps, t. III, p. 150.

Le maître vénitien était venu monter lui-même son ouvrage à Paris, et, sous les yeux de ce compositeur illustre, Lully écrivit les airs des ballets qu'on intercala dans *Sersè*. Ces six intermèdes, en allongeant démesurément le spectacle, qui dura huit heures, amenaient les disparates de costumes et les dispositions scéniques les plus choquantes : tour à tour, à côté de Xerxès et de la fille du roi d'Abydos, au milieu des personnages anciens du drame musical, apparaissaient des paysans basques, des paysans imitant des danseurs espagnols, Scaramouche et Polichinelle, des matelots débarquant une cargaison de singes, des matassins, et, pour finir, le joyeux Bacchus escorté de satyres et de bacchantes.

Faut-il attribuer aux longueurs et aux bizarreries qui résultaient de cet enchevêtrement de scènes dramatiques et de ballets pittoresques, la froideur avec laquelle on accueillit le *Sersè* de Cavalli? Est-ce parce que la passion des spectacles à machines s'était emparée du public, ou parce que l'on commençait à aimer les pièces bien conduites et d'un genre bien tranché, que cet opéra, si complet et si mouvementé pour l'époque où il parut, ne réussit pas mieux? Quelle que soit la cause du peu de succès de cette œuvre, Cavalli n'en resta pas moins le premier des musiciens dramatiques de son temps, et, comme il ne perdit pas la faveur royale dont il jouissait, ce fut par la représentation de son *Ercole amante* que l'on inaugura la magnifique salle des Tuileries, le 7 février 1662.

Un long prologue de Camille Lilius à la louange du roi et de la jeune reine, qui, ce soir-là, parurent l'un auprès de l'autre sur le théâtre, précédait l'opéra, où l'on eut soin d'introduire un ballet à chaque acte; mais, cette fois, tous les divertissements se trouvèrent en rapport avec la situation et parurent tirés du sujet même, ainsi que cela devrait toujours être obligatoire. Les vers de ces ballets avaient été écrits par Benserade, et Lully en avait composé la musique. On ne remarqua point que déjà Baptiste donnait à ses chants un ton plus solennel et à ses danses des mouvements plus variés, mettant à profit l'exemple et les leçons du compositeur original et vigoureux qui venait de lui révéler les lois d'une belle déclamation et la puissance des rhythmes accentués; on ne prit garde ni à la coupe déjà savante des airs de Cavalli, ni aux allures de son récitatif si juste et si remarquable, ni aux détails de l'instrumentation, sauf peut-être aux roulements des timbales; en revanche, l'apparition de Louis XIV en *soleil*, dans le ballet final, ne passa point inaper-

çue. Sous son costume éblouissant, pourquoi ce monarque s'avançait-il majestueux et fier, marchant du pas d'un vainqueur? C'est que le spectacle d'*Hercule amoureux* répondait aux idées grandioses qu'il avait conçues. Sur quelle autre scène que celle des Tuileries pouvait-on admirer une machine capable d'enlever plus de cent personnes à la fois ? Où voir un enfer comparable à celui du premier tableau du cinquième acte d'*Ercole amante?* Ami de l'ostentation, observateur rigoureux de l'étiquette, jaloux de maintenir les prérogatives royales, Louis XIV voulait que les magnificences de son théâtre fissent oublier et les fêtes de Vaux (17 août 1661) et les machines de *la Toison d'or* (1). Il y réussit, car l'argent de ses peuples ne lui coûtait guère; mais la comédie des *Fâcheux* avait commencé la transformation, sinon préparé la ruine des ballets de cour, et l'immense succès de *la Toison d'or* annonçait que le temps était venu de fonder à Paris une grande scène lyrique qui ne charmerait plus uniquement un auditoire aristocratique, composé de spectateurs privilégiés, mais un public nombreux où seraient représentées toutes les classes de la société.

III.

L'époque illustrée par le séjour en France de Francesco Cavalli et par la représentation de deux opéras de ce grand maître, l'époque comprise entre le mariage de Louis XIV et l'ouverture de l'Académie royale de musique ne nous arrêtera pas longtemps, bien qu'elle présente un

(1) L'histoire de Fouquet est trop connue pour que nous ayons besoin de parler longuement des fêtes de Vaux. Rappelons seulement qu'on y joua la comédie des *Fâcheux*, qu'elle plut beaucoup à Louis XIV et qu'il en accepta la dédicace : de la représentation de cette pièce commence la fortune de Molière.

C'est aux sollicitations et aux largesses de l'excentrique marquis de Sourdéac, de la noble maison de Rieux, qu'on doit la tragédie de *la Toison d'or*. Il la fit représenter dans son château de Neubourg (Eure) par la troupe royale du Marais, au mois de janvier 1661, et donna ensuite aux comédiens, qu'il hébergea pendant plusieurs semaines, les machines inventées par lui et exécutées sous sa direction. Les machines du marquis de Sourdéac ne plurent pas moins aux Parisiens qu'aux hôtes de Neubourg. La musique jouait un rôle important dans *la Toison d'or* : elle intervenait dans les scènes où paraissaient des personnages allégoriques ; mais P. Corneille n'a point daigné nous dire si c'est Cambert, J.-B. Boesset ou d'Assoucy qui la composa.

intérêt d'un genre particulier. On y voit le génie obligé de se plier aux exigences d'un monarque absolu et tirer parti de cette obligation même pour assurer le triomphe de l'art. Dans la force de la jeunesse, à l'âge des passions ardentes et des vertigineux enivrements de la grandeur, Louis XIV trouvait trop de charme à se laisser doucement adorer, pour ne point rechercher les récréations mondaines et les plaisirs élégants. Il excellait dans les exercices du corps et tenait de sa mère le goût prononcé qu'il éprouvait pour les divertissements chorégraphiques. Il était naturel, par conséquent, qu'il s'intéressât vivement aux spectacles de sa cour et qu'il crût donner plus de lustre aux fêtes dans lesquelles il jouait un rôle si important, en patronnant une Académie de danse (1661) composée de treize artistes des plus expérimentés et choisis parmi les maîtres de danse qui faisaient l'ornement des ballets royaux (1). La danse alors occupait une place essentielle dans l'éducation d'un gentilhomme, et, aux yeux de Louis XIV et de ses contemporains, un noble ne dérogeait point en figurant à titre de danseur de profession dans un ballet royal. Mais si les jeux de la scène qui parlaient aux sens attiraient irrésistiblement un roi jeune, beau, magnifique et trop dominateur pour n'être pas adulé et exposé à d'innombrables séductions, n'en sachons que meilleur gré à ce souverain d'avoir deviné, encouragé, soutenu, honoré même et Molière et Lully.

Le cadre étroit dans lequel Benserade se plaisait à tracer ses esquisses légères, ses portraits d'une touche fine et railleuse, ne convenait guère au peintre large et puissant qui nous a laissé des tableaux où vivent les hommes du dix-septième siècle et l'homme de tous les temps ; aussi l'auteur du *Misanthrope* s'imposa-t-il la tâche de plaire à son royal protecteur, tout en métamorphosant complétement un genre qu'il dédaignait. Avec la représentation du *Ballet des Muses* (1666) (2) commence le déclin de la faveur dont jouissait le poëte de cour ; son étoile pâlit devant l'astre nouveau qui projette de si vifs rayons : l'esprit est éclipsé par le génie. Molière pourtant n'a point jugé sa *Pastorale comique* digne

(1) Lettres patentes du Roy pour l'établissement de l'académie royale de danse en la ville de Paris, vérifiées en parlement le 30 mars 1662. — Paris, Pierre Le Petit, 1663, in-12.

(2) Le *Ballet des Muses*, dansé par le roi dans son château de Saint-Germain en Laye, le 2 décembre 1666, se composait de treize entrées. Dans la troisième, on représenta les deux premiers actes de *Mélicerte* et la *Pastorale comique* de Molière ; dans la sixième, la troupe royale y joua une comédie intitulée *les Poëtes*, et dans laquelle on avait introduit une mascarade espagnole.

d'être conservée, et nous n'en connaissons que les paroles des morceaux de chant (1). Mais par sa ravissante comédie du *Sicilien* (1667), véritable opéra-comique, petite pièce exquise qui a fourni à Beaumarchais l'idée et le plan de son *Barbier de Séville;* par les intermèdes de *M. de Pourceaugnac* (1669) et du *Bourgeois gentilhomme* (14 oct. 1670, à Chambord), il a montré comment un esprit original et profond s'acquitte des missions les plus ingrates et fait jaillir de la source du rire un flot intarissable qui entraîne son collaborateur le musicien, double ses forces et le conduit à cette région privilégiée, où n'abordent que les artistes créateurs.

Après avoir mis en musique le ballet d'*Alcidiane*, Baptiste eut donc cette double bonne fortune d'associer son nom d'abord aux deux opéras de Cavalli représentés à la cour de France et ensuite aux comédies-ballets de Molière. En écoutant les œuvres et en étudiant les procédés d'exécution du compositeur vénitien, en travaillant sous sa direction, pour ainsi dire, Lully apprit beaucoup : il se pénétra des beautés de ce style étranger, et il entrevit aussitôt la route que son admirable organisation allait lui permettre de parcourir. En recevant ensuite, des mains du premier des poëtes comiques, les divertissements du *Mariage forcé*, de *Pourceaugnac* et du *Bourgeois gentilhomme*, il mit en pratique les leçons de rhythme qu'il avait reçues du dramatique maître italien, et il s'efforça de traduire avec expression, avec aisance, avec naturel les situations variées, les motifs animés et vivants qu'on lui donnait à noter. La scène de la polygamie de *M. de Pourceaugnac* prouve à quel point sa verve musicale s'échauffait aux accents de Molière : ce morceau d'un comique excellent annonçait un talent déjà mûr et prêt à fournir une glorieuse carrière.

Mais tandis que Lully conquérait de plus en plus la faveur de Louis XIV et régnait sans partage à la cour comme compositeur de ballets, ses rivaux n'avaient garde de rester inactifs, et ils réalisaient la création, depuis longtemps rêvée, d'un opéra national. L'abbé Pierre Perrin, comptant trouver dans le sieur Champeron un bailleur de fonds libéral, dans le marquis de Sourdéac un habile associé qui inventerait des ma-

(1) Parmi ces petites pièces de vers, il en est une que les auteurs du *Postillon de Longjumeau* ont mise à profit :

> Ah ! qu'il est beau
> Le jouvenceau !
> Ah ! qu'il est beau ! ah ! qu'il est beau ! etc.

chines superbes, et dans Cambert un musicien fécond, avait sollicité et obtenu le privilége d'ouvrir à ses risques et périls un théâtre lyrique. Les lettres patentes qui concédaient à l'ancien introducteur des ambassadeurs chez Gaston d'Orléans la permission d'établir à Paris une *académie* (1) « pour y représenter et chanter en public des *opéra et représentations en musique et en vers françois*, pareilles et semblables à celles d'Italie » (2), — ces lettres patentes, si curieuses à plus d'un titre, portent la date du 28 juin 1669, et, deux ans après, le 19 mars 1671, on convia le public à entendre la pastorale de *Pomone*, dont l'abbé Perrin avait écrit les paroles et Cambert la musique.

Dirigée par Cambert lui-même, qui conduisait un orchestre de treize musiciens et un personnel chantant composé de cinq hommes, de quatre femmes et de quinze choristes, cette pastorale ravit les Parisiens et fut représentée huit mois de suite avec un prodigieux succès. Le drame cependant, formé de scènes décousues, ne présentait guère d'intérêt et le style en était des plus misérables ; mais la plate poésie de l'abbé Perrin, ses équivoques grossières et ses méchants jeux de mots n'empêchèrent point de rendre justice à son collaborateur. « On voyait les machines avec surprise, les danses avec plaisir, on entendait le chant avec agrément, les paroles avec dégoût, » — a dit Saint-Évremont en parlant de *Pomone*. Ce jugement d'un contemporain mérite d'être reproduit ici, car il nous semble impartial et juste. L'auteur de la *Comédie des opéra* affirme aussi que l'opéra *les Peines et les Plaisirs de l'amour* « ont quelque chose de plus poli et de plus galant que *Pomone*. Les voix et les instruments s'étaient déjà mieux formés par l'exécution. Le prologue était beau, et le tombeau de Climène fut admiré (3). »

Chef d'orchestre patient et ferme, musicien dont les harmonies se rapprochent plus peut-être de l'art actuel que celles de Lully, sous le rapport de l'enchaînement; compositeur fécond et qui venait, dans *les*

(1) Lorsque Baïf, en 1570, avait demandé l'autorisation d'établir chez lui des réunions musicales périodiques, Charles IX lui avait permis de fonder une *académie de musique*, c'est-à-dire des *concerts de musique*, selon le sens du mot italien *accademia*. On voit que Louis XIV maintint à ce mot la signification qu'il avait acquise en Italie.

(2) La phrase citée plus haut nous rappelle qu'à l'origine le mot opéra ne prenait pas d'*s* au pluriel et était du genre féminin. C'est Molière et Saint-Évremont, croyons-nous, qui, les premiers, ont écrit *un* opéra. (V. *le Malade imaginaire*, act. II, sc. VI, et la *Comédie des Opéra*.)

(3) Saint-Évremont, *Comédie des Opéra*, act. II, sc. IV.

Peines et les Plaisirs de l'amour, d'attacher son nom à cette sorte de chants éplorés qu'on a nommés des *tombeaux* (1), — Robert Cambert grandissait en talent ainsi qu'en influence. Il se disposait à faire représenter son *Ariane*, lorsque Lully, profitant des dissentiments qui avaient éclaté entre les divers associés-directeurs de l'Académie royale de musique, obtint au mois de mars 1672, et par le crédit de madame de Montespan, le privilége concédé à l'abbé Perrin (2).

Devenu maître absolu de ce théâtre lyrique, Lully s'empressa d'écarter un compétiteur redoutable, et Cambert, en possession déjà de la faveur générale, se vit réduit à passer en Angleterre, où il fit applaudir son *Ariane* et devint surintendant de la musique de Charles II, mais où il ne tarda point à languir et où il mourut à l'âge de quarante-neuf ans (1677).

Certes on est en droit de juger avec sévérité le caractère et la conduite de celui que l'honnête Despréaux n'a pas craint d'appeler « un « cœur bas, un coquin ténébreux » : la fin prématurée de Cambert peut même, jusqu'à un certain point, être reprochée au « bouffon odieux » que le poëte a stigmatisé dans ses vers (3). Si peu d'estime et de sympathie que Lully nous inspire comme homme, n'en rendons pas moins entière justice à l'artiste. Compositeur de ballets, il venait d'augmenter sa réputation en écrivant la musique de *Psyché* (1671) et de trouver dans Quinault un collaborateur dont il apprécia tout de suite le rare mérite ; auteur comique et même réjouissant, il possédait l'art d'amuser un roi qui n'avait pas le rire facile ; violoniste sans rival et conducteur de la bande des petits violons, il se sentait capable de former un orchestre et de diriger une troupe nombreuse de chanteurs et d'instrumentistes : homme d'esprit et d'imagination, virtuose doué de talents multiples, metteur en scène excellent, Lully n'était-il pas en droit de se croire supérieur à tous les musiciens français de son époque et d'ambitionner la gloire de doter son pays d'adoption d'un théâtre où presque tout encore, à ses yeux, restait à créer ?

Comme tous les musiciens qui ont reçu du ciel un génie spontané, il

(1) V. l'Appendice : *Répertoire général de l'Académie de musique.*

(2) Jean de Grenouillet et Henri Guichard se déclarèrent concessionnaires du privilége accordé à Perrin, et Lully eut à soutenir un procès contre eux. L'irascible Florentin se vengea de ses adversaires, en accusant Guichard d'avoir voulu l'empoisonner et en l'obligeant de fermer son théâtre.

(3) Boileau, Épitre IX, vers 105 à 110.

ne se livra point à de longues et pénibles analyses : il ne se demanda point si la musique dramatique est d'une espèce particulière et si tel système de composition lui doit être appliqué, de préférence à tout autre ; obéissant à son instinct, il écrivit d'inspiration, et, dans l'espace de quatorze ans, il enrichit l'opéra de vingt ouvrages qui témoignent de l'abondance de ses idées, de la souplesse de son imagination et de l'originalité de son style.

A première vue pourtant, il semble que le style de Lully ne diffère pas essentiellement de celui de Cambert ; mais, quand on l'étudie plus attentivement, on s'aperçoit de la distance qui sépare ces deux compositeurs. L'un et l'autre, il est vrai, usent à peu près de la même façon des ressources instrumentales dont ils disposent. Au violon italien à cinq cordes, ils préfèrent avec raison le petit violon français à quatre cordes (1) qu'ils installent triomphalement dans leur orchestre, où la basse de viole à cinq, six et sept cordes, qui plus tard prit le nom de violoncelle, tient la partie de basse, et où les violes (haute-contre ou alto, taille et quinte de violon) remplissent les parties intermédiaires, qu'on nommait alors dédaigneusement les parties de remplissage. Outre les instruments à cordes, Cambert n'emploie que les flûtes et les hautbois ; Lully y ajoute un basson et des timbales (2). Cette maigre instrumentation, avons-nous besoin de le dire? ne forme point la partie intéressante des opéras de ces deux rivaux. On sait que Lully attachait si peu d'importance à ses accompagnements d'orchestre qu'il se contentait d'écrire la basse de ses mélodies et laissait d'ordinaire à l'un de ses élèves, à Lalouette ou à Collasse, le soin de remplir la symphonie des instruments à cordes. Cette symphonie accompagnait sans interruption les chanteurs, parce que le moindre silence les eût exposés à perdre l'intonation. On l'appelait le *petit chœur*, et l'on nommait *grands chœurs* les ensembles auxquels prenaient part les instruments à vent, qui exécutaient encore, tantôt seuls, tantôt groupés par familles ou

(1) Au lieu de suivre l'exemple de Cavalli, et d'écrire leurs parties de violon sur la clé de *sol*, 2[e] ligne, Lully et Cambert les ont tracées sur la clé de *sol*, 1[re] ligne, ce qui les obligeait de recourir souvent à la clé d'*ut*.

(2) L'orchestre de Lully ne comptait que vingt musiciens dont voici les noms : Batiste aîné, Batiste cadet, Collasse et Marchand, dessus de violon ; Lalouette, haute-contre ; Verdier, taille ; Joubert et Lacoste, quintes de violon ; Marais et trois autres musiciens dont les noms n'ont pas été conservés, basses de viole ; Piesche et Lainé, flûtes ; Hotteterre et Duclos, flûtes et hautbois ; Plumet et Lacroix, hautbois ; Bluchet, hautbois et basson ; Philidor, timbalier.

concerts de flûtes et de hautbois, des morceaux d'un caractère pastoral ou militaire de fort courte dimension.

Cependant si Lully ne l'emporte guère sur Cambert au point de vue purement symphonique, et si son instrumentation est assez souvent pauvre ou prétentieuse, comme il se montre supérieur sous tous les autres rapports à l'auteur de *Pomone* et d'*Ariane!* Celui-ci se plaisait à mettre en musique des paroles qui n'avaient pas grande signification. Ainsi qu'un écrivain du temps le lui a reproché avec esprit, « *Nanette* et *Brunette*, *Feuillage* et *Bocage*, *Bergère* et *Fougère*, *Oiseaux* et *Rameaux* touchaient particulièrement son génie »; ou, si on l'obligeait à exprimer des passions, il fallait lui donner à traduire des mouvements violents de l'âme et non de ces sentiments tendres et délicats qui exigent une parfaite connaissance du monde et une étude assidue du cœur humain.

Courtisan délié, artiste accoutumé dès l'adolescence à frayer avec les plus hauts personnages, Lully, au contraire, possédait la plus complète expérience et des hommes et de l'art théâtral. Aussi que de diversité dans les sujets qu'il a traités! Comme tous les accents lui sont familiers! Il passe avec aisance des divertissements animés et plaisants aux scènes les plus nobles et les plus pathétiques, et dans la musique pittoresque ou dramatique, aussi bien que dans le genre bouffe, il déploie des talents admirables. Sans craindre de scandaliser les auteurs des ballets de cour (1), il introduit le mouvement dans la danse, et aux airs lents et graves il substitue des allégros légers et rapides comme les pas des danseuses qu'il fait tourbillonner sous les yeux ravis des spectateurs. Il remplace le *recitativo secco* des Italiens par le *récitatif obligé*, et, dans cette partie si importante de l'opéra français, il suit avec scrupule les règles de la prosodie de notre langue, et il laisse des modèles d'une déclamation juste, noble et saisissante. Il ne cherche pas à varier la forme de ses airs, et il les coupe sur les patrons adoptés par Cavalli dans ses drames lyriques et par Luigi Rossi et Carissimi dans leurs cantates ; mais si la chanson à couplets, l'air-complainte qu'on appelle à présent *arioso* et l'air déclamé que devait plus tard perfectionner Glück prédominent dans son œuvre, le tour net et la suave expression

(1) L'abbé de Pure s'exprime ainsi : « On se divertirait peut-être bien mieux aux vieilles danses qu'aux nouvelles : le sieur Lully ne durera pas toujours. » (V. *Idée des spectacles*, p. 182.)

de la plupart de ses morceaux mélodieux n'en méritent pas moins nos éloges. Quoi de plus touchant que l'air d'Égée : *Faites grâce à mon âge*, dans l'opéra de *Thésée*? Avait-on entendu avant Lully un air aussi dramatique que celui de Caron :

> Il faut passer tôt ou tard,
> Il faut passer dans ma barque.
> On y vient jeune ou vieillard,
> Ainsi qu'il plait à la Parque...?

Et quelle entente de la scène, quelle science des proportions! Comme ses chœurs sont bien en situation! Que de pages qui accusent le sens pittoresque le plus vif! Faut-il citer le chœur du quatrième acte d'*Isis* : « L'hiver qui nous tourmente? » Rappellerons-nous l'air du sommeil dans le troisième acte d'*Atys* et la scène du deuxième acte d'*Acis et Galatée* « Qu'à l'envi chacun se presse, » où il ne craignit pas de pousser la fidélité de l'imitation jusqu'à reproduire les bruits stridents de la forge? Et dans le genre suave, expressif et dramatique, que de morceaux remarquables sont encore à bon droit célèbres!

Mais une plus longue énumération nous paraît ici superflue, et quiconque a suivi les laborieuses transformations du drame religieux en opéra moderne admirera toujours le génie musical et scénique de Lully, et, ainsi que nous, proclamera ce maître le véritable fondateur de notre tragédie lyrique. En doit-on conclure que nous le considérons comme un compositeur sans défauts? Nullement, puisque nous venons de déclarer que son instrumentation est pauvre, quoique assez souvent recherchée. Nous sommes prêt à reconnaître aussi que ses harmonies laissent à désirer sous le rapport de la correction et que ses opéras pèchent par la similitude des procédés, par le retour fréquent des mêmes rhythmes, par l'emploi d'un même contre-point à la basse, — contre-point qui sert à peindre la fureur de Roland aussi bien que les ondulations de la barque de Caron. Ce sont là des fautes réelles : elles nous frappent aujourd'hui et nous font trouver les compositions de Lully monotones ; mais au lendemain, pour ainsi dire, de l'établissement de l'unité modale, au sortir du règne des mélopées ecclésiastiques, elles passèrent inaperçues. Ce qui vient confirmer cette vérité reconnue que, pour bien juger les œuvres d'art du passé, toujours il les faut replacer dans le cadre où elles se sont produites. Ne réclamons donc pas de l'auteur de *Thésée*, d'*Atys*, d'*Isis*, de *Phaéton* et d'*Armide* des mou-

vements passionnés, des agitations fébriles qui eussent troublé son maître dans sa solennelle majesté, et qui eussent paru contraires aux bienséances théâtrales comme aux lois sévères de l'étiquette de la cour. N'oublions point que le surintendant de la musique de Louis XIV devait plaire avant tout à ce monarque impérieux, qui détestait les motifs brillants, les mélodies vives et pimpantes. Et, faisant la part des circonstances et du temps, disons que Lully a su reproduire le tour, la grâce, le charme voluptueux des chants italiens et respecter les règles du goût, les lois sévères de la déclamation française. Aussi les opéras de ce maître restent-ils, selon nous, un monument impérissable, que tout musicien impartial éprouve encore du plaisir à contempler.

CHAPITRE VI

I. Poétique de l'Opéra. Différence entre la musique pure et le style propre au théâtre. Règles fondamentales auxquelles obéit le compositeur dramatique. Caractère et ordonnance des opéras de Quinault et Lully : prologue-cantate ; tragédie lyrique en cinq actes. Domaine du drame musical : ses genres principaux. Rapports qui existent entre l'art de combiner les sons et l'art d'exprimer les sentiments tragiques ou comiques. Résumé de notre code poétique. — II. Décadence de la tragédie lyrique sous le règne des imitateurs de Lully. Charpentier et Campra. Polémique entre les partisans de la musique italienne et les champions de la musique française. Théâtre de la Foire. Commencements de l'opéra-comique : Gillier et Mouret. — III. Jean-Philippe Rameau : son œuvre, son rôle et son influence. — IV. Progrès accomplis par l'école napolitaine. *La Serva padrona*, de Pergolèse. Guerre des Bouffons : ses heureuses conséquences pour l'art français.

I.

Quand l'opéra français fut installé d'une façon permanente, quand Lully eut conquis la faveur du public et qu'il se fut assuré pleinement de la protection du roi (1); quand ce compositeur fécond eut fait représenter ses chefs-d'œuvre, que ses élèves et ses émules s'empressèrent de prendre pour modèles, on se mit à disserter sur l'essence de la musique dramatique, et l'on commença de publier des parallèles entre les compositions de l'école italienne et celles de l'école française. Ainsi toujours la pratique devance la théorie et l'oblige à lui emprunter des exemples ; ainsi toujours, aussitôt qu'un art est devenu florissant, on se plaît à en étudier, puis à en formuler la poétique.

(1) Louis XIV ne se contenta pas d'anoblir Lully et de le nommer surintendant de sa musique : il lui accorda, en 1681, le titre si envié de secrétaire du Roi.

A cet enchaînement naturel des faits correspond l'ordonnance de cette histoire. — Dans les chapitres qui précèdent, nous avons montré comment s'est établie peu à peu la tonalité moderne et comment l'unité modale a conduit au chant déclamé, à la mélodie passionnée, à la création et à l'exploitation privilégiée des théâtres lyriques. Il nous reste maintenant à définir plus amplement la musique destinée à la scène, à faire connaître les divers caractères qu'elle peut revêtir et à déterminer les causes sous l'influence desquelles prédomine ou s'affaiblit, dans l'art musical, l'élément dramatique. Commençons par marquer la différence qui existe entre la musique pure et le style propre au théâtre et par étudier l'économie des ouvrages de Quinault et Lully.

Après avoir acquis ces notions préliminaires, après avoir pris une vue d'ensemble de ces premiers modèles de notre opéra français, après avoir analysé les moyens que met en œuvre le musicien qui se livre au genre sérieux et les ressources dont dispose celui qui adopte le genre bouffe ou léger, il nous sera plus facile de faire ressortir, chaque fois que la mention ou la critique d'une œuvre en amènera l'occasion, la ligne qui sépare la tragédie de la comédie et les différences que l'on remarque entre les divers styles de musique dramatique.

Qu'elle s'inspire du monde invisible ou des spectacles de la nature, du rêve ou de la réalité, qu'elle vienne de l'âme, du cœur ou de l'esprit, la musique instrumentale possède ce privilége précieux de ne relever que du caprice du compositeur. Parfois on la voit se contenter d'un rôle modeste et s'accommoder d'un cadre étroit, comme dans les marches militaires, par exemple, et dans les airs de danse ; mais le propre de la véritable symphonie, c'est de disposer librement de la durée, c'est de voler d'une aile hardie, c'est de n'obéir qu'à ces lois supérieures d'ordre, de symétrie et de style, sources de l'éternelle beauté. Un autre trait distinctif de la musique pure, c'est de demeurer toujours dépourvue d'un sens déterminé. Son but est de nous transporter dans les sphères idéales, de nous ouvrir les champs illimités de la fantaisie poétique, de nous paraître descendre du ciel ou s'envoler vers ces divines régions.

Tout autre est le caractère de la musique scénique. Celle-ci, loin de jouir d'une indépendance absolue, s'astreint à suivre pas à pas une action dramatique, et doit se renfermer, par conséquent, dans de certaines limites. L'artiste qui veut écrire de bonne musique de théâtre s'impose pour règle première de rendre fidèlement des situations nette-

ment indiquées, d'exprimer avec vérité les sentiments des personnages de son adoption et de respecter le sens des paroles, sans jamais arrêter la marche du drame. Il s'interdit les développements, les formes et jusqu'aux périodes musicales qui nuiraient aux mouvements de la scène ; il préfère même abandonner une idée à peine indiquée, plutôt que de s'exposer au reproche d'avoir rendu l'action languissante.

Là ne se borne point sa tâche, si aisée en apparence, et, en réalité, si difficile à bien remplir. Il est obligé de n'employer les différents genres de musique et de chant qu'à la place où il convient d'en faire usage, et, comme il importe que les spectateurs comprennent aisément le sujet, le nœud et les péripéties de sa fable dramatique, il met d'ordinaire en récitatif tout ce qui se rapporte à l'action, tous les vers qu'il est indispensable de bien saisir, et il réserve au chant proprement dit tout ce qui se rattache à l'expression des sentiments qui agitent le cœur de ses personnages, airs, duos, trios, quatuors, morceaux d'ensemble et finales.

Enfin le compositeur dramatique pécherait contre les convenances théâtrales et il commettrait en même temps une grave imprudence, s'il oubliait que le public devant lequel on représente son œuvre se compose de quelques musiciens instruits et de beaucoup d'amateurs ignorants, bien que sensibles aux beautés de l'art musical. Dans tout ce qu'il destine à cet auditoire, il faut donc qu'il soit clair et mélodieux, qu'il n'adopte que des chants naturels, expressifs et pénétrants, qu'il écarte les formes scientifiques qui alourdiraient son style ou allongeraient mal à propos un morceau, qu'il évite les complications de dessins qui paraîtraient obscures, confuses ou superflues ; qu'il s'efforce, en un mot, de rester accessible à la multitude, tout en satisfaisant le goût des juges délicats.

La musique dramatique, on le voit, est soumise à des règles fondamentales, qui ne sont pas applicables à tous les autres genres de composition musicale. C'est précisément parce qu'elle exige un génie particulier que tant de musiciens, supérieurs dans le style religieux, dans la symphonie et dans la musique de chambre, y ont complétement échoué.

Voilà ce que paraissent ne pas comprendre certains critiques contemporains dont les maximes paradoxales et la philosophie matérialiste tendent soit à déconsidérer la musique, soit à transformer l'opéra en simple symphonie-cantate. — Pour eux, la langue des sons n'est que « le plus coûteux de tous les bruits », le plus insignifiant de tous les

ramages. Ils la déclarent impropre à déterminer, à renforcer ou à embellir une idée, et ils ne voient dans le drame musical qu'un spectacle plus ou moins récréatif, invraisemblable, ridicule même et d'un ordre tout à fait inférieur, au point de vue littéraire.

De ce que les machines, les décors et les divertissements peuvent ajouter à l'attrait d'une tragédie lyrique, — en augmentant, il est vrai, les difficultés inhérentes à cette catégorie de compositions, puisqu'on y doit réserver une juste part à la pompe théâtrale, — ces mêmes critiques, amis de la pure sensation, ont-ils raison de conclure que les vers ne comptent pour rien dans ces sortes d'ouvrages, qu'une alliance intime entre la poésie et la musique ne saurait exister, et que l'opéra, production dramatique incohérente, n'est bon qu'à distraire les yeux, à l'instar d'une féerie, et à caresser mollement l'oreille, à l'instar des plus voluptueux concerts ?

Jamais nous ne partagerons de telles opinions, et Philippe Quinault, ce nous semble, a prouvé que le drame lyrique est l'accord et non la lutte confuse de tous les arts (1). Ce collaborateur de Lully ne prévoyait point que l'on s'efforcerait, après lui, de faire prévaloir l'opinion contraire. Le premier, il comprit que, à cause de sa destination spéciale, l'opéra exige une autre coupe que celle des pièces où il n'entre que du dialogue. Versificateur harmonieux, élégant et facile, auteur versé dans la science et dans la pratique du théâtre, ayant enrichi déjà la scène de conceptions applaudies, — entre autres *la Mère coquette* (1664), jolie comédie qui longtemps est restée au répertoire, et *la Comédie sans comédie* (1654), type de cette variété malheureuse d'œuvres dramatiques qui forment plusieurs pièces en une seule, — Ph. Quinault résolut de consacrer ses brillantes facultés à un genre qui, de son temps, manquait encore à notre littérature. Il commença par imiter les Italiens et par combiner l'élément comique avec l'élément tragique ; mais il s'aperçut vite que le goût français repousse ce mélange, et il y renonça pour toujours après la représentation d'*Alceste.* Sa vive imagination et son âme aimante lui inspirèrent des drames lyriques d'une unité rigoureuse et cependant d'une grande richesse de détails. Ses poëmes intéressants et variés témoignent, en outre, d'un rémarquable sentiment

(1) Mercier a dit en parlant de l'opéra : « Il lui faut des moyens immenses et diversifiés : le cortége, le concours, la clameur de tous les arts et même leur lutte confuse, s'il faut le dire, au lieu de leur accord. » (V. *Tableau de Paris*, t. VIII, p. 279.)

des beautés musicales, et nous les trouvons d'autant plus dignes d'admiration que nous ne saurions oublier dans quelles circonstances ils ont été composés. Quinault n'avait pas à se préoccuper simplement des exigences d'une scène spéciale : il était forcé de se plier aux fantaisies d'un souverain encore plus absolu que S. M. le Public. Il lui fallait d'abord exposer à Louis XIV le sujet et le plan de ses fables dramatiques : le monarque choisissait, parmi les scénarios qu'on soumettait à son approbation, celui qu'il jugeait le meilleur ou qu'il considérait comme se prêtant le mieux à une mise en scène magnifique et, partant, comme le plus digne d'être représenté sur le théâtre des Tuileries ou de Versailles. Une fois écrit en vers, ce livret d'opéra subissait la censure de l'Académie des inscriptions, si nous nous en rapportons à de Boze (1), ou celle de savants littérateurs désignés par Colbert, si nous en croyons de Fresneuse (2). Lully, fort heureusement, ne tenait point compte des critiques de ces censeurs : plus d'une fois il employa des vers qu'on avait condamnés, et il n'hésita pas à demander à son poëte préféré des additions ou des modifications qu'il croyait indispensables. Grâce au parfait accord d'idées qui régnait entre eux, l'auteur et le musicien ont triomphé de tous les obstacles qu'ils avaient à vaincre, et les chefs-d'œuvre qu'ils nous ont légués passent avec raison pour des modèles de composition lyrique qu'un écrivain lira toujours avec fruit.

Aux sujets qu'a traités Quinault, à la coupe même de ses opéras, on s'aperçoit que l'Académie de musique inaugura ses représentations au lendemain des plus vifs succès du ballet de cour. Sur ce royal théâtre, tout nous vient rappeler les divertissements aristocratiques : prologue indépendant de la pièce, tragédie reposant sur une donnée de la fable ou fondée sur le merveilleux, jeu des machines, éclat pompeux du spectacle et danses introduites dans chaque acte.

Le prologue forme une cantate dramatique à plusieurs personnages et avec chœurs, le plus souvent. Il recourt volontiers à l'allégorie (3) et il paraît avoir pour but la louange du roi, ainsi qu'on s'en pourra convaincre par les vers suivants :

(1) *Histoire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. I, pp. 3-4.

(2) *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, t. II, p. 214.

(3) « Non-seulement le prologue des actions en musique peut être une allégorie, mais toute la pièce entière, parce que ces représentations sont des peintures parlantes... » (V. Ménestrier, *Des Représentations en musique*, p. 219.)

Le maître de ces lieux n'aime que la victoire,
Il en fait ses plus chers désirs :
Il néglige ici les plaisirs,
Et tous ses soins sont pour la gloire (1).

Publions en tous lieux
Du plus grand des héros la valeur triomphante,
Que la terre et les cieux
Retentissent du bruit de sa gloire éclatante (2) !

Muses, préparons nos concerts.
Le plus grand roi de l'univers
Vient d'assurer le repos de la terre :
Sur cet heureux vallon il répand ses bienfaits.
Après avoir chanté les fureurs de la guerre,
Chantons les douceurs de la paix.
. . . .
Chantons le plus grand des mortels,
Chantons un roi digne de nos autels (3) !

A ces éloges hyperboliques, à ces allusions aux événements contemporains, on reconnaît le ton ordinaire de la cantate officielle, dont le cadre, l'esprit et le style n'ont guère varié depuis le règne « du plus fameux de tous les rois ».

Le prologue, petite pièce avant la grande, était suivi d'une tragédie en cinq actes mêlée de divertissements. Le sujet du drame, emprunté soit à la mythologie, soit à quelque poëme où le merveilleux joue un rôle considérable, permettait de peindre sous des noms héroïques une société idolâtre d'elle-même. Quinault se montre un trop habile flatteur de Louis XIV pour ne pas bien connaître l'âme humaine et toutes les passions qui l'agitent. Il excelle surtout à rendre le langage d'un amour ardent ou tendre, timide ou violent : sauf Racine, aucun poëte du dix-septième siècle n'a su, comme lui, excuser les faiblesses du cœur et les ennoblir. Aussi les discours amoureux occupent-ils la première place dans son œuvre et lui fournissent-ils le thème habituel de ses récits,

(1) Prologue de *Thésée*.
(2) Prologue d'*Isis*.
(3) Prologue de *Bellérophon* (1679, après la paix de Nimègue).

de ses airs et de ses duos. Il a soin néanmoins de rompre avec art la monotonie qui résulterait de ce retour constant aux idées d'un même ordre, en faisant intervenir à propos le chœur au milieu de l'action dramatique et en imaginant des incidents qui amènent les surprises de la mise en scène et le ballet placé dans chaque acte.

Miroir charmant où le roi et les personnages de sa cour contemplaient leur image embellie, les opéras de Quinault et Lully nous semblent la vivante expression de la ferveur monarchique qui animait la société française au temps où ils furent écrits. Ils ont un autre mérite, aux yeux de celui qui étudie l'histoire de la musique : ils marquent l'époque où les deux courants qui jusque-là avaient alimenté l'art musical sans se confondre, — le courant scientifique et religieux d'une part, et, de l'autre, le libre courant populaire, — se sont enfin mêlés et d'une façon si complète, que les chants de l'église ne diffèrent point, quant à la forme, de ceux du théâtre.

Cette similitude de style et de procédés qu'on remarque dans les œuvres religieuses et dans les compositions théâtrales du règne de Louis XIV, ne doit point nous rendre injuste envers les musiciens français du dix-septième siècle. Nous n'appellerons pas leurs tragédies lyriques une longue et ennuyeuse psalmodie, laissant les systématiques dédains aux écrivains superficiels qui s'inspirent de Castil-Blaze; mais, avec un maître éminent et regretté, nous reconnaîtrons que « il y a plus de musique dans un des finales d'une œuvre moderne que dans les cinq actes d'un opéra de Lully (1). » Cela s'explique sans peine : l'ouverture, l'air développé et le finale restaient encore à créer, et l'auteur de la première *Armide* n'eut point à surmonter ces trois difficultés, les plus grandes peut-être que l'on rencontre dans la musique dramatique.

En effet, la courte symphonie qui sert d'introduction à ses opéras ne saurait être considérée comme une ouverture caractéristique, puisqu'elle est placée avant un prologue indépendant et non pas avant la tragédie, et qu'elle est, par conséquent, sans aucun rapport direct avec l'action du drame. Simple prélude instrumental, elle avait pour objet principal de calmer l'impatience du public, obligé d'attendre la venue ou le caprice du roi-soleil.

Quant aux airs de Lully, nous savons quelles différentes formes et

(1) F. Halévy, *Souvenirs et Portraits*, p. 19.

quelles dimensions restreintes il leur a données. Complétons nos observations précédentes sur le caractère des œuvres lyriques de ce compositeur, en ajoutant que les récits occupent une place importante dans tous ses opéras et en rappelant que les acteurs de son théâtre, dépourvus pour la plupart d'une bonne éducation musicale, déclamaient, à vrai dire, bien plutôt qu'ils ne chantaient; aussi n'observaient-ils guère la mesure, et par leur débit emphatique ou par leur déclamation précipitée, allongeaient-ils ou raccourcissaient-ils à leur volonté la durée du spectacle. Ce n'était que dans les ensembles des duos et des trios, dans les chœurs et dans les airs de ballet qu'on obéissait docilement aux lois du rhythme.

Enfin, si tous les morceaux du surintendant de la musique de Louis XIV — airs, duos, trios, chœurs et danses — sont composés de phrases symétriques et musicalement agencées; s'ils présentent un enchaînement d'idées naturel et logique, un ordre architectural régulier, on peut dire que l'art des savants développements, si utile dans la construction d'un finale, y apparaît à peine. On commence pourtant à l'entrevoir dans les divertissements et plus particulièrement dans les *chacones*, sorte de finale dansé au son des instruments et sans l'intervention des voix.

Nous pourrions nous étendre davantage et présenter encore un certain nombre d'observations sur l'esprit littéraire et sur les formes musicales du théâtre de Quinault et de Lully : nous préférons nous borner aux remarques essentielles que suggère une sérieuse étude des ouvrages de ces deux chefs d'école. L'analyse à laquelle nous venons de nous livrer nous amène à chercher maintenant quel but se propose la tragédie et quels traits caractérisent la comédie, à indiquer les rapports qui existent entre l'art de combiner les sons et l'art d'exprimer les sentiments tragiques ou comiques, en d'autres termes, à esquisser rapidement la poétique du drame musical, à quelque genre qu'il appartienne.

« Une intrigue nette et facile à nouer et à dénouer; des caractères simples; des incidents qui naissent d'eux-mêmes; des tableaux sans cesse variés par le moyen du clair obscur; des passions douces, quelquefois violentes, mais dont l'accès est passager; un intérêt vif et touchant, mais qui par intervalles laisse respirer l'âme : voilà les sujets que chérit la poésie lyrique, et dont Quinault a fait un si beau choix (1). »

(1) Marmontel, *Poétique française*, chap. XIV.

En s'exprimant ainsi, Marmontel laisse entendre qu'un sujet n'est bon et bien conçu qu'à la condition de se montrer favorable à la musique, c'est-à-dire d'offrir du mouvement, des contrastes et de la passion. Ne nous contentons pas de ces préceptes généraux, et, sans entrer dans des analyses que comporte seul un traité d'esthétique, apprenons au moins à bien délimiter le domaine de la tragédie lyrique et celui de l'opéra-comique.

La tragédie lyrique se propose d'exciter la terreur et la pitié, comme la tragédie des poëtes classiques; mais elle jouit de priviléges plus étendus que la simple tragédie, puisqu'elle embrasse toutes sortes de sujets, qu'elle s'est affranchie de la règle des trois unités et qu'elle aime à briser les cadres uniformes. Au gré des auteurs, elle s'inspire de la fantaisie ou de la réalité, du monde imaginaire ou des scènes de la vie sociale, de la mythologie ou de l'histoire. Au dix-huitième siècle, elle a rejeté le prologue-cantate, en faveur du temps de Quinault, et tout prologue, depuis lors, a dû se lier étroitement à l'action dramatique ou servir à la préparer. De même que le drame romantique, le drame musical comporte de fréquents changements de lieux ; il se peut, en outre, diviser indifféremment en 1, 2, 3, 4 ou 5 actes, composés chacun d'un ou de plusieurs tableaux.

L'indépendance remarquable avec laquelle se meut la tragédie lyrique a sa raison d'être : elle rend les contrastes, si nécessaires à l'art du musicien, d'une combinaison plus facile. L'oreille se fatigue vite, quand on la condamne à écouter une longue suite de chants du même caractère, et le génie du poëte qui écrit des opéras consiste à imaginer une action intéressante dont les diverses parties et toutes les scènes s'enchaînent d'une façon heureuse, au double point de vue de la variété théâtrale et du genre lyrique.

Si l'ordre dans lequel se succèdent les morceaux et la coupe différente que l'on donne à chacun d'eux secondent l'inspiration d'un compositeur; si ces qualités de forme, et pour ainsi dire toutes pratiques, contribuent au charme et à la bonne interprétation d'un opéra, c'est du fond même du sujet qu'il faut tirer ces beautés supérieures qui parlent à l'âme de tous les spectateurs.

Comment, avec les ressources limitées dont il dispose, le musicien arrive-t-il à s'emparer de notre imagination et jusqu'à dominer tout notre être ? — En apprenant à se connaître, en obéissant toujours à son génie poétique et en se rendant maître absolu des secrets de son art.

Pour traduire les fortes passions, pour se faire le fidèle écho de toutes les voix intérieures, pour exprimer avec aisance les agitations et les caprices de l'esprit humain, il importe de distinguer entre les élans spontanés du cœur et les mouvements réfléchis de l'intelligence, entre ce qui exige en musique des mélodies primesautières et ce qui appelle des imitations plus ou moins idéales. Les analogies naissent du raisonnement, et les motifs cherchés ont bien rarement le naturel, le charme ou la grâce des thèmes trouvés, nous ne l'ignorons pas. Mais de ce qu'un artiste n'a rien à gagner à devenir un pur philosophe, s'ensuit-il que le compositeur doive se priver de recourir à des ressemblances frappantes ou lointaines pour attirer l'attention et pour captiver la pensée de ceux qui écoutent un de ses ouvrages lyriques ? — A l'occasion, tout grand musicien devient donc un penseur et sait tirer parti de rapprochements qui plaisent à l'esprit. C'est ainsi qu'à l'aide de la gravité, de l'intermittence, de la durée, de l'intensité croissante des sons, ou bien de la répétition obstinée d'une seule note ou de plusieurs notes rapprochées l'une de l'autre et chantées par une voix caverneuse, il excite la terreur et il transporte son auditoire dans le monde surnaturel ; c'est ainsi qu'au moyen de brusques changements de rhythmes, d'oppositions du *ff* au *pp*, de contrastes inattendus, de modulations imprévues ou hardies, il frappe les spectateurs de surprise, les arrache à la réalité et leur ouvre la route des régions fantastiques. La réflexion le guide nécessairement dans le choix des procédés qu'il emploie pour faire naître la terreur : elle le force de ne pas confondre la cause avec l'effet, le sentiment moral avec la sensation physique et de ne pas appliquer les mêmes artifices, lorsqu'il doit toucher notre cœur ou lorsqu'il veut seulement ébranler notre système nerveux.

L'idée de force, de grandeur ou d'infini, en se combinant avec le sentiment de la terreur, produit le sublime, autre élément principal de toute bonne tragédie. — Le musicien peut aussi demander à son art des moyens expressifs de rendre le beau pittoresque et les imposants spectacles de la nature. En ce cas encore, la réflexion lui vient souvent en aide : elle lui commande de ne pas traiter le sublime d'images comme le sublime de pensées ou de sentiments, le sublime qui parle aux yeux comme celui qui transporte l'âme ; elle l'oblige d'atteindre à la force et aux effets grandioses en évitant le bruit, les sonorités excessives et tous les procédés grossiers. Quant au sublime moral, c'est moins en consultant son intelligence qu'en obéissant à son inspiration, que le com-

positeur trouve des accents énergiques ou émouvants pour l'exprimer d'une manière saisissante.

C'est également l'inspiration spontanée qui lui dicte des chants appropriés au langage de la pitié. Au théâtre, ainsi que dans la vie réelle, la tristesse est la compagne la plus constante de la pitié, et elle conduit d'ordinaire de la compassion à l'amour, ce sentiment qui entre pour une si grande part dans la tragédie lyrique. L'amour, en général, est une passion personnelle, et voilà pourquoi il inspire aisément la colère et le désespoir, la haine et la vengeance. Ces mouvements impétueux et violents de l'âme humaine sont favorables au génie poétique, qui fait jaillir de ces oppositions une foule de beautés toujours nouvelles. Le musicien profite de ces antithèses pour passer avec convenance du mode mineur au mode majeur, d'un cantabile doux et lent à un motif vigoureux et rapide, d'un air pathétique à un morceau de bravoure. L'intuition poétique, bien mieux que la réflexion, lui révèle le mode, le ton, le mouvement et le rhythme qui correspondent à la situation théâtrale qu'il cherche à rendre, au sentiment passionné qu'il veut exprimer.

Si le choc des passions les plus véhémentes, si les élans de la pitié, les combats de l'amour et les scènes terribles ou sublimes constituent le fonds même et le tout-puissant attrait de la tragédie lyrique, la comédie musicale se propose d'exciter de douces émotions par des fictions d'un caractère sentimental ou chevaleresque, et surtout de charmer l'esprit, de provoquer le rire par des inventions d'une nature aimable, piquante et comique. Elle se plaît aux intrigues amoureuses, aux récits et aux quiproquo plaisants, aux tableaux animés, aux réjouissants contrastes, aux foules bigarrées, et c'est en riant qu'elle fait justice des ridicules et des travers de la société : *Castigat ridendo mores*, a dit Santeuil. — Sous le rapport de la coupe et des proportions, elle ne diffère pas beaucoup de la comédie ordinaire ; mais, comme l'introduction du chant allonge la durée des actes, il est rare qu'un opéra-comique en ait plus de trois. Qu'elle soit d'ailleurs en un, deux, trois ou quatre actes, composés chacun d'un seul ou de deux tableaux, la comédie musicale exige d'un auteur dramatique une connaissance approfondie de l'art du théâtre et le plus vif sentiment des beautés lyriques. Dans cette sorte d'ouvrages, le choix du sujet est d'une importance capitale : la pièce doit intéresser et plaire, et il la faut conduire de telle sorte, que les morceaux de musique y soient toujours amenés naturellement. Ne point donner à chanter ce qui gagne à être récité, ne point mettre en dialogue ce

qui convient au chant, — telle est la règle difficile qu'observe tout bon librettiste. Les Italiens ne la suivent pas comme nous, puisque leurs opéras bouffons se chantent d'un bout à l'autre, sans que le langage parlé y intervienne jamais. Qu'en résulte-t-il ? C'est que, pour mettre en relief l'esprit du poëte, les chanteurs se voient obligés de changer le récitatif mesuré en récit *ad libitum*, débité sur un ton voisin de celui de la conversation. Les Français n'ont-ils pas eu raison de trouver plus logique d'apprendre à faire la part de la comédie proprement dite et celle de la composition lyrique, à ne pas confondre ce qui s'adresse à l'intelligence avec ce qui doit charmer l'oreille, à distinguer entre le comique de situations, de pensées ou de spirituelles saillies et le comique purement musical ? Ils ont, en tout cas, créé ainsi un genre particulier d'opéras dans lequel ils excellent, — genre flexible et charmant, où l'on passe avec aisance de la gamme des sentiments tendres et délicats à la gamme des idées brillantes, comiques ou folles.

Cette diversité même de nos comédies musicales oblige nos compositeurs à remonter à la cause du rire et à ne pas négliger la philosophie de leur art. La source du comique est assez difficile à indiquer : désirant rester bref, nous dirons que tout ce qui nous paraît risible n'acquiert ce don qu'à la suite d'un rapide travail de l'esprit qui rapproche et compare deux choses dissemblables, qui saisit le manque d'ordre, de symétrie et de proportions entre ce qu'on lui donne en spectacle et ce qu'il sait ou croit être l'image du beau. Le musicien se montre d'autant plus sensible à ce défaut d'accord que présente la réalité mise en opposition avec un idéal connu ou accepté, qu'il cultive un art dont les lois sont inspirées par le plus profond sentiment de l'harmonie. Aussi la mesure et le goût lui interdisent-ils de se complaire longtemps à tout ce qui s'écarte des principes établis ou des opinions reçues, à tout ce qui déroge aux règles du vrai beau. Le laid lui fait peur, et il a horreur du rire qui grimace. Jamais il n'oublie le sage axiome du poëte :

Glissez, mortels; n'appuyez pas !

et, pour ne se montrer ni contourné, ni pesant dans son style, ni tourmenté, ni ennuyeux, il se met en frais d'imagination, il prodigue les mélodies alertes, spirituelles et pimpantes, il multiplie les plaisantes surprises.

C'est en recourant à un mouvement allègre et à des rhythmes ani-

més qu'il prédispose l'esprit de ses auditeurs à la gaieté, qu'il le maintient dans la joie la plus douce. Mais si les combinaisons rhythmiques fournissent un grand nombre d'effets agréables, charmants et comiques, elles ne sont pas la source unique à laquelle un compositeur aille puiser. Il en connaît plus d'une autre également riche : la bizarrerie des dessins du chant ou de l'orchestre, l'emploi inattendu du style fugué ou de certaines formes austères (1) ; les tons qui, pareils à des voisins en désaccord, se déclarent la guerre ; les alliances ridicules de voix ou d'instruments, les harmonies dissonnantes, les contre-sens d'expression ; autrement dit, toutes les infractions aux règles fondamentales de l'esthétique musicale deviennent pour lui autant de moyens infaillibles dont il se sert à propos pour provoquer le rire. Enfin il trouve dans l'imitation, dans la parodie et la caricature, une autre veine inépuisable de comique. Seulement, l'artiste délicat ne consent pas aisément à descendre jusqu'à la charge : il se moque avec finesse, à la façon de l'auteur du *Caïd*, et il abandonne les vulgaires singeries musicales au croque-notes ignorant, au débitant d'opérettes et d'extravagances destinées à réjouir à bas prix le public des cafés-chantants.

Tout compositeur noblement ambitieux ne se contente pas d'étudier les rapports qui existent entre l'art de combiner les sons et l'art d'exprimer les sentiments ou tragiques ou comiques : il établit des parallèles entre les chefs-d'œuvre de son pays et ceux des nations étrangères, il essaie de surprendre les secrets du génie, et il arrive alors à exiger du poëte avec lequel il travaille une imagination féconde, une véritable science architecturale, une exécution souple et facile, inspiratrice des rhythmes heureux, variés et constamment appropriés aux convenances dramatiques et musicales. Il sait que les Italiens se montrent moins exigeants que nous : pourvu qu'on leur fasse entendre des strophes harmonieuses, ils se déclarent satisfaits. Peu leur importe que la mélodie jure avec le sens des paroles, si la phrase vocale flatte leur oreille et si le vers renferme une image poétique. Pour ces voluptueux, la sensation règne en maîtresse absolue à l'Opéra. Les Français, au contraire, vont chercher, même à ce théâtre aristocratique, un plaisir intellectuel. Aucun des chefs de notre école de musique nationale ne l'ignore ; aussi la

(1) Qui ne se rappelle le finale du premier acte et l'air de basse du 2e acte du *Postillon de Longjumeau?* Qui n'a écouté avec délices les couplets du portier du couvent, dans *le Domino noir?* — Que d'autres exemples il serait facile de citer !

poésie et la musique restent-elles, à leurs yeux comme aux nôtres, des sœurs jumelles, qui ne doivent pas vivre en sœurs rivales.

Nous en concluons que, sans identité de principes, de sentiments et d'inspirations, auteurs et compositeurs dramatiques ne sauraient produire une œuvre durable. Et résumant en quelques mots les préceptes qui leur servent de guide, les règles fondamentales qu'on ne viole pas impunément, nous formulerons ainsi tout notre code poétique :

De l'intérêt du sujet, du choix des idées, de l'harmonieuse disposition des lignes, de la justesse des proportions et de la parfaite union des éléments poétiques qu'on met en œuvre, dépend l'excellence d'une composition lyrique.

Le beau repousse la confusion des styles et les formes tourmentées; mais la simplicité n'exclut pas la diversité, et le comble de l'art, c'est d'introduire de la variété dans l'unité et de conserver l'unité dans la variété.

II.

Les disciples et les imitateurs de Lully ne songèrent pas à modifier les allures du drame lyrique : tels étaient le caractère, le ton, le goût et l'ordonnance d'un opéra en 1680, tels nous les retrouverons à la venue de Rameau. Pour obtenir l'approbation et la faveur du roi, ce genre de spectacle était condamné à n'user que du style pompeux et solennel, au risque de tomber dans une fâcheuse monotonie; aussi Pascal Collasse (1649-1709), Destouches et leurs émules ne pouvaient-ils imaginer rien de mieux, dans l'intérêt immédiat de leur réputation, que de reproduire exactement la forme des morceaux et les tours mélodiques qu'affectionnait Louis XIV.

Marc-Ant. Charpentier (1634-1702), grand admirateur des maîtres italiens et disciple de Carissimi, échoua au théâtre, précisément parce qu'il tenta de briser des moules qui lui semblaient usés. En vain fit-il entendre dans sa tragédie de *Médée* un chœur qui se chantait derrière la coulisse, des airs assez développés, un remarquable duo d'amour et une grande scène où l'Enfer obéit à la voix de Médée; en vain introduisit-il dans cet ouvrage de nombreux divertissements et des morceaux

symphoniques qui dénotent un meilleur musicien que Lully, mais un mélodiste moins suave et moins abondant que l'auteur d'*Armide :* la fréquence de ses modulations et la complication même de ses accompagnements nuisirent au succès de son ouvrage et l'empêchèrent de conquérir le suffrage de Louis XIV, qui eût entraîné celui de la cour et de la ville.

Un autre compositeur qui mérite aussi d'être mentionné à part, c'est André Campra (1660-1744). Doué d'un vif sentiment mélodique, il s'était, de même que Charpentier, livré à une étude particulière de la musique italienne. Sans être profond musicien, ni écrivain vraiment original, il s'efforça pourtant de rajeunir l'opéra français et sut le rendre plus animé, plus dramatique. On remarque dans son œuvre des chœurs d'une belle disposition, des mélodies faciles, bien rhythmées, et dont quelques-unes se répètent encore de nos jours (1) ; mais la partie vocale de ses drames lyriques, si intéressante qu'elle soit, ne se recommande pas seule à notre attention : on s'aperçoit vite qu'il se préoccupait avec raison de l'effet scénique, et la tempête d'*Hésione*, les cors de chasse qui retentissent dans *Achille et Déidamie* sont là pour prouver qu'il entrevoyait la puissance du coloris instrumental.

Marin Marais (1656-1728) en eut également l'intuition. C'est aux nombreux épisodes symphoniques d'*Alcyone* que ce violiste distingué doit sa réputation de compositeur. Parmi ces pièces instrumentales, nous citerons une marche de matelots où les flûtes allemandes et le tambourin sont employés avec bonheur, et surtout la fameuse tempête du 4e acte avec ses roulements prolongés de tambours à baguettes, qui doublaient l'effet de la basse d'accompagnement. — Si l'instrumentation de Marais accuse un incontestable progrès sur celle que, jusque-là, l'on avait entendue à l'Académie de musique ; si la scène finale du premier acte d'*Alcyone* ne manque ni de mouvement, ni d'éclat, nous ne placerons pas néanmoins l'auteur de cet ouvrage applaudi sur la même ligne que Charpentier et Campra. Ainsi que Desmarets (1662-1741), il se modelait sur le maître en faveur, et nous le rangerons, avec Lacoste et Montéclair (1666-1737), qui introduisit dans l'orchestre de l'Académie la

(1) Tout le monde connait cet air du prologue d'*Hésiode* (Quand tout est calme sur la terre) sur lequel Pannard a chanté les merveilles de l'opéra, et le motif populaire de *la Furstemberg*, timbre de tant de couplets de vaudevilles. On les a recueillis dans *la Clé du Caveau.*

contrebasse à trois cordes, au nombre des plus habiles, des plus heureux continuateurs de la manière de Lully.

Un art ne demeure pas impunément stationnaire : il ne jouit de l'estime des connaisseurs et de la faveur publique qu'à la condition de progresser ou de se renouveler sans cesse. La tragédie lyrique française, en se traînant péniblement dans une voie trop longtemps parcourue, lassa la patience des amateurs éclairés, souleva la critique des partisans de la musique italienne et provoqua les railleries des gens d'esprit. Le précepteur des neveux du cardinal de Bouillon, qu'un séjour de plusieurs années à Rome avait initié aux œuvres d'Alessandro Scarlatti et accoutumé à des cavatines ou airs avec retour à l'idée principale, à des mouvements passionnés et dramatiques et à un art du chant très-avancé, l'abbé François Raguenet (1660-1722), se rendit l'interprète de sentiments que partageaient Philippe d'Orléans et beaucoup d'autres dilettantes distingués. Il publia en 1702 son *Parallèle des Italiens et des François, en ce qui regarde la musique et les opéra*. Le seigneur de Fresneuse, Lecerf de la Vieville (1647-1710), entreprit aussitôt de défendre la musique nationale, et il fit paraître en 1704 sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise,* qu'il compléta en 1705. Cet ouvrage du garde des sceaux du parlement de Normandie témoigne d'une sincère admiration pour Lully, mais n'éclaircit guère la question que ce critique-dilettante prétend examiner. L'abbé Raguenet répondit aux attaques du seigneur de Fresneuse et les débats de ces deux adversaires se prolongèrent sans profit sérieux pour l'art.

Cette querelle entre les partisans de la musique italienne et les champions de l'école française, à maintes reprises nous la verrons se renouveler, plus vive et plus éclatante encore. Elle réjouit les chansonniers et tous les beaux esprits, car dans notre pays la verve des frondeurs est toujours prompte à s'allumer. L'auteur de la jolie chanson :

> **Réveillez-vous, belle dormeuse,**
> **Si ce baiser vous fait plaisir ;**
> **Mais si vous êtes scrupuleuse,**
> **Dormez ou feignez de dormir.**

le poëte-musicien Rivière-Dufresny se moqua fort agréablement « des habitants naturels du pays de l'opéra, de ces peuples bizarres qui ne parlent qu'en chantant, ne marchent qu'en dansant et font souvent l'un

et l'autre, lorsqu'ils en ont le moins d'envie » (1). Le chevalier de Saint-Gilles, dans sa *Muse mousquetaire,* donna le branle aux couplets mordants et aux joyeuses parodies (2). Tout servait alors de prétexte à des refrains satiriques : — le système de Law, les établissements de la Louisiane, les révolutions financières, les affaires ecclésiastiques et politiques, — et, dans ce feu roulant de plaisanteries gauloises, on n'eut garde d'oublier ni d'épargner l'Opéra.

Le discrédit dans lequel était tombée la tragédie lyrique, même avant la fin du règne de Louis XIV, amena les compositeurs à désirer de se relever dans l'opinion publique. Les uns, assurés de produire leurs ouvrages à l'Académie de musique et pensant qu'ils ne devaient pas s'éloigner du genre adopté jusque-là sur cette scène privilégiée, se contentèrent de revenir à l'opéra-ballet et travaillèrent à remettre en faveur ces sujets composites

Où chaque acte en la pièce est une pièce entière (3).

Les autres, certains de plaire en flattant l'humeur railleuse des Parisiens, se tournèrent du côté des amis du rire et des folles chansons et n'hésitèrent plus à se produire sur les tréteaux de la foire. C'était élever théâtre contre théâtre, opposer le chant du peuple à celui des artistes de l'aristocratie. Voilà donc la guerre allumée entre les directeurs des spectacles forains (4) et leurs maîtres tout-puissants. Elle avait commencé, par le fait, avec les *bamboches* de Lagrille (1674-75), — ces marionnettes qu'on appelait les mauvais singes de l'Opéra (5). Continuée par la troupe d'Allard et Maurice Vanderberg, qui donna en 1678 *les Forces*

(1) *Amusements sérieux et comiques,* 5e amusement, l'Opéra.

(2) Sa parodie d'*Achille et Polyxène* mérite une mention particulière.

(3) Nous avons déjà cité *la Comédie sans comédie,* de Quinault. S'inspirant du théâtre espagnol, Montfleury transporta sur la scène française les intermèdes comiques formant des sujets séparés (*l'Ambigu comique,* 1671). On en arriva, en 1732, à donner une tragédie en vers (*Danaüs*) dont les actes comiques sont tirés de la pièce même : chaque acte tragique en produit un comique.

(4) L'établissement du théâtre de la foire Saint-Germain remonte à 1595. Cette foire Saint-Germain (sous la dépendance des moines de Saint-Germain des Prés) se tenait du 3 février à la veille du dimanche des Rameaux. La foire Saint-Laurent, transférée en 1661 entre Saint-Lazare et les Récollets, avait lieu pendant les mois de juillet, août et septembre.

(5) Dom Caffiaux, *Histoire de la musique,* livre VI (Ms. Bibliothèque de la rue Richelieu).

de l'Amour et de la magie, cette lutte irrita le peu tolérant Lully. Le directeur de l'Académie obtint sans difficulté un ordre royal qui obligea le théâtre conduit par Allard de renoncer au chant et de réduire son orchestre à quatre violons et à un seul hautbois. Les acteurs forains empiétèrent aussitôt sur le domaine de la Comédie française, qui, à son tour, leur fit défendre de représenter des farces ou des comédies. Poursuivis par les deux seigneurs suzerains de l'art dramatique, condamnés à ne plus chanter ni parler, les entrepreneurs des spectacles de la foire se trouvaient dans le plus grave embarras : deux hommes d'imagination, Chaillot et Rémy, les en sortirent en composant des pièces muettes et par écriteaux (1697). Chaque personnage entrait en scène armé d'un grand carton sur lequel étaient écrits les couplets qu'il aurait dû chanter ; mais la grosseur des lettres rendant ces écriteaux d'une dimension gênante, on adopta le parti de les faire descendre du cintre. Tous les spectateurs pouvaient lire facilement les vers inscrits sur ces énormes pancartes, et comme les chansons ainsi produites s'adaptaient à des airs connus que jouait l'orchestre, le public s'amusait à les entonner et, de la sorte, il prenait une part directe à la représentation.

La vogue de ce spectacle populaire, bizarre et plaisant, contribua sans doute à décider l'Académie de musique à signer un traité de paix avec Catherine Vanderberg, qui avait le privilége du théâtre de la foire Saint-Laurent. Le 28 septembre 1716, cette directrice acquit la permission de faire représenter des pièces mêlées de chant, de danses et de symphonies. Ces pièces en vaudevilles ne tardèrent pas à valoir au théâtre de la foire le nom d'*Opéra-Comique*, titre que Lesage avait donné à sa parodie de *Télémaque* (1715). Soit pour mieux amener les couplets, soit pour échapper au danger d'en écrire de trop communs, les auteurs composèrent bientôt des pièces mixtes dans lesquelles la prose alternait avec les vers. Cette forme nouvelle, qui fut accueillie avec faveur, rappelait les premiers drames lyriques des trouvères de la fin du treizième siècle, où le chant vient aussi interrompre le dialogue. Malgré toutes les critiques qu'on a formulées au sujet des brusques transitions et des invraisemblances scéniques résultant de ce mélange, la comédie musicale n'a cessé depuis lors de rester un genre fort aimé et le cadre où le génie français déploie avec le plus de charme son esprit et sa grâce.

Deux agréables compositeurs, deux mélodistes faciles se sont distingués entre tous pendant cette période des commencements d'un théâtre qui, après avoir été attaqué, saccagé, ruiné sous le ministère d'Argenson

(1718), n'était destiné à se constituer d'une façon définitive et durable qu'en 1752, et à briller du plus vif éclat qu'après sa réunion avec la Comédie italienne, fondée à l'instar de la Comédie française le 27 octobre 1719.

Ces deux féconds improvisateurs, les Wicht et les Doche de leur temps, avons-nous besoin de les nommer? L'un, J.-Cl. Gillier (1667-1737), violoniste, était le collaborateur habituel de Regnard et de Dancourt, l'auteur des couplets qu'on applaudissait si fort dans *les Dieux à la foire* (1724), dans *Sancho Pança* (1727) et dans *la Première Représentation* (1734); l'autre, le Provençal J.-Jos. Mouret (1682-1738), était l'âme musicale des Nuits de Sceaux, l'habile chef d'orchestre qui composa tant d'aimables divertissements pour la Comédie italienne et la Comédie française, qui contribua si puissamment, avec Lalande et Destouches, à remettre à la mode l'opéra-ballet, et qui, ruiné par la mort du duc du Maine, sortit un soir de l'Académie de musique frappé d'une incurable folie. Renfermé à Charenton, l'infortuné Mouret chantait sans cesse *Tristes apprêts, pâles flambeaux,* cet air de *Castor et Pollux* dont l'audition avait amené la crise fatale à la suite de laquelle il perdit l'esprit. En dépit de sa raison troublée, celui que ses contemporains avaient surnommé *le musicien des grâces* rendait ainsi justice au rival qui l'avait détrôné, au maître hardi qui, renonçant au style des pâles imitateurs de Lully et à ses fades douceurs, venait enfin d'enrichir la scène française de conceptions originales et de beautés d'un caractère inconnu jusque-là.

III.

Quels furent les débuts de ce novateur dans la composition dramatique? Quelles épreuves eut à subir cet homme de génie? Quels ouvrages et quelles circonstances assurèrent son triomphe passager? — Essayons de le dire d'une façon rapide, car, à elles seules, ces diverses questions fourniraient la matière d'un livre intéressant, dans lequel on retracerait tout au long les curieux épisodes de la fameuse querelle des bouffons.

Violoniste exercé, organiste et claveciniste du premier ordre, esprit

actif, profond et mûri par les voyages et par les méditations abstraites, Jean-Philippe Rameau (Dijon, 25 septembre 1683, — Paris, 12 septembre 1764), vint s'établir définitivement à Paris vers la fin de 1721, selon toute probabilité. A la gloire de fonder la science de l'harmonie, en révélant à l'Europe la loi du renversement des accords, il se flattait d'ajouter la gloire de régénérer notre opéra. Alexis Piron, désireux de seconder une ambition si légitime, engagea son compatriote à composer des ariettes et des divertissements pour les spectacles de la foire, et, afin de lui faciliter ses débuts au théâtre, il lui demanda d'orner de musique quelques-uns de ses opéras-comiques, tels que *la Rose*, *l'Enrôlement d'Arlequin*, *l'Endriague* (trois actes), etc. (1). Ces petites pièces de Rameau ne passèrent pas complétement inaperçues, et, par la lettre que ce musicien écrivit à Houdard de Lamotte pour lui demander une tragédie lyrique, on voit que ces premiers essais contenaient des morceaux remarquables, entre autres le chant et la danse des sauvages, ces airs-là même, assez vraisemblablement, qui furent intercalés avec tant de succès dans la *Nouvelle suite de pièces de clavecin* (1731), et plus tard dans *les Indes galantes*. Lamotte n'en repoussa pas moins le compositeur qui lui déclarait qu'il n'était plus un novice et qu'il avait appris « à cacher l'art par l'art même » (2). Sans les encouragements et la protection d'un riche amateur, jamais peut-être Rameau, au prix même d'un billet de 500 livres, n'eût obtenu de pièce de l'abbé Pellegrin (3); sans le crédit

(1) Rameau a dû écrire pour les spectacles forains un certain nombre d'ouvrages restés à peu près ignorés. On a retrouvé dans ses papiers le manuscrit d'une de ces pièces : *le Procureur dupé sans le savoir* (V. Catalogue de Soleinne, t. III, p. 7 ; n° 3063). Citons encore pour mémoire *le Faux Prodigue* et *les Courses de Tempé* (à la Comédie française). Rappelons aussi que *la Rose*, jouée d'abord à Rouen, mais une seule fois, fut donnée à Paris, en 1743, sur le théâtre de la foire de Monnet, directeur qui prit Rameau pour son chef d'orchestre. (V. Monnet, *Mémoires*, t. I, pp. 48-52.)

(2) Cette lettre importante, en date du 25 octobre 1727, a paru dans le *Mercure de France* du mois de mars 1765. Le docteur Maret l'a reproduite dans son *Éloge de Rameau*.

(3) Qui ne connait l'histoire de ce billet? L'abbé Pellegrin, ainsi que l'a dit spirituellement Rémy,

> . . . dînait de l'autel et soupait du théâtre,
> Le matin catholique et le soir idolâtre.

Mais il s'est montré critique sagace et homme de cœur en déchirant, après la répétition du premier acte d'*Hippolyte et Aricie*, l'obligation qui lui assurait un dédommagement de 500 livres, en cas d'insuccès de sa tragédie lyrique.

du financier de la Popelinière, jamais, en tout cas, il n'eût réussi à faire représenter un de ses ouvrages à l'Académie de musique. Après avoir affronté les dédains des poëtes, il eut à lutter contre l'étonnement du public et les préjugés de la routine, contre la jalousie de ses confrères (1) et l'ignorance ou le mauvais vouloir de ses interprètes.

Que ne reprocha-t-on pas à l'auteur d'*Hippolyte et Aricie*, y compris son âge ! On n'écouta d'abord qu'avec surprise et sans plaisir ces accents nouveaux d'un maître qui avait attendu la cinquantaine pour débuter à l'Opéra. Au lieu d'admirer ces airs dont l'accompagnement tendait à augmenter l'expression, ces symphonies dont chaque partie se prêtait à des combinaisons ingénieuses et contribuait à l'intérêt d'un ensemble harmonieux, ces chœurs d'une mâle énergie et ces hardiesses harmoniques qui opéraient une révolution dans l'art musical, on accabla Rameau de sarcasmes cruels, on déclara son œuvre baroque et tout au plus assez bonne pour des Iroquois.

> Distillateurs d'accords baroques
> Dont tant d'idiots sont férus,
> Chez les Thraces et les Iroques
> Portez vos opéras bourrus.
> Malgré votre art hétérogène,
> Lully de la lyrique scène
> Est toujours l'unique soutien;
> Fuyez, laissez-lui son partage,
> Et n'écorchez pas davantage
> Les oreilles des gens de bien.

Tels sont les encouragements ordinaires qu'on se plaît, chez nous, à prodiguer aux talents supérieurs. — Un moment déconcerté par les railleries de ses détracteurs, Rameau craignit de s'être trompé, et il fut sur le point de renoncer au théâtre ; mais la confiance lui revint, quand il vit les auditeurs de ses opéras s'accoutumer peu à peu à ce qui les avait choqués dans le principe. La réussite des *Indes galantes*, de *Castor et Pollux*, son chef-d'œuvre, et des *Fêtes d'Hébé* ne désarma point la critique, et n'empêcha point J.-B. Rousseau de se faire le

(1) Seul Campra comprit de prime abord le musicien de génie, et il s'honora en disant au prince de Conti qui le consultait sur la valeur du premier grand ouvrage de Rameau : « Il y a dans *Hippolyte et Aricie* de quoi faire dix opéras ; cet homme nous éclipsera tous. »

porte-voix des partisans de Lully et des envieux du novateur, ainsi qu'on vient de le voir par la strophe que nous avons citée; seulement ces épigrammes ne touchaient plus Rameau, parce qu'il savait que, pour celui qui les cueille, les fruits de la gloire sont plus souvent amers que savoureux, et parce qu'il se sentait désormais assez fort pour provoquer les applaudissements de la foule et pour conquérir en même temps les suffrages des connaisseurs.

Ennemi du monde, avare de son temps, artiste infatigable, il menait de front les publications ou les ardentes polémiques du savant théoricien et les travaux du compositeur dramatique. De 1737, année où il écrivit *Castor et Pollux*, jusqu'à 1760, date de la représentation des *Paladins*, il ne composa pas moins de vingt-quatre opéras ou petits ballets, et dans ce nombre figurent *Dardanus*, *Naïs*, *Platée, Zoroastre*, *Acante et Céphise*. Quelle fécondité prodigieuse! et quelle étonnante fraîcheur d'imagination dans la plupart de ces ouvrages! De pareils dons ne sont réservés qu'aux élus du ciel.

Il est vrai que Rameau figure, selon nous, au nombre des plus grands esprits du XVIII[e] siècle. C'est le seul musicien créateur qui, jusqu'à présent, ait montré une égale supériorité dans la théorie et dans la pratique de son art. Pour lui rendre toute la justice qu'il mérite, il faut non pas le comparer aux illustres maîtres italiens ou allemands de son époque, dont les noms alors n'étaient guère plus connus que leurs œuvres dans notre pays, mais établir un parallèle entre ses opéras et ceux qu'on applaudissait de son temps sur la scène française. Quelle différence entre ses rivaux et lui! Ils ne savent que copier servilement Lully et couler dans un moule invariable leurs ouvertures, leurs récits, leurs morceaux de chant et leurs airs de ballet. Chez Rameau, au contraire, ce qui frappe incontinent, c'est la diversité des moyens pour attirer l'attention du spectateur et pour la retenir. Aux harmonies consonnantes et placides, aux modulations prévues, aux accompagnements insignifiants, aux symphonies uniformes, il substitue des coupes nouvelles, des rhythmes variés et piquants, des harmonies ingénieuses, des modulations hardies, une instrumentation plus riche et plus captivante. Il ose même recourir à l'enharmonie, et, au lieu de se contenter du chœur à cinq parties des instruments à cordes, des concerts de flûtes ou de hautbois, et des grands chœurs où les instruments à vent doublaient les instruments à cordes, ainsi que cela était consacré par l'usage, il confie à chaque instrument de l'orchestre une partie distincte qui con-

tribue à nourrir et à mouvementer l'ensemble symphonique. Sans interrompre la marche des autres instruments, il fait exécuter aux flûtes, aux hautbois, aux bassons, des rentrées intéressantes et inattendues : il ouvre ainsi la voie qu'on a suivie après lui avec un succès toujours croissant. Il prouve encore l'importance qu'il accorde au rôle de la symphonie instrumentale, en plaçant en tête de ses opéras non plus une introduction écourtée, dont les phrases se peuvent répéter plusieurs fois de suite, mais une véritable ouverture construite avec art. Il donne à ses airs une forme et une allure qu'a imitées Grétry. Il développe les chœurs, il en augmente l'intérêt musical, et il y introduit à propos le style syllabique. Enfin il trouve pour les airs de ballet des rhythmes si nouveaux, des tours mélodiques si frais et si charmants, que l'Italie et l'Allemagne s'empressent de les introduire dans leurs théâtres et de les prendre pour modèles.

Voilà certes qui prouve que Rameau fut un compositeur inventif et vraiment original. Sa déclamation n'est pas toujours aussi vraie que celle de Lully, a-t-on dit avec raison; ses airs n'ont pas la grâce de ceux de l'auteur d'*Armide,* et une certaine bizarrerie, des intonations d'une étrange dureté les déparent, nous le reconnaissons ; ils sont, en outre, ornés de roulades d'un goût douteux, et les mots de *tonnerre,* de *tempête*, de *trompette,* de *gloire*, etc., y amènent infailliblement des traits qui nous paraissent aujourd'hui ridicules, nous l'accordons encore (1) ; mais quels accents nobles et fiers, simples et touchants, passionnés et dramatiques sait trouver Rameau, quand son sujet l'inspire! Quoi de plus grandiose, par exemple, que le récitatif de Pluton avant le célèbre trio des Parques, dans l'opéra d'*Hippolyte et Aricie?* Quoi de plus expressif et de plus vrai que le monologue de Dardanus dans sa prison? Quoi de plus pathétique que la grande scène du cinquième acte de *Castor et Pollux*, et quelle énergie dans ce cri désespéré : « Je sens trembler la terre.... Arrête, Dieu vengeur, arrête ! » — Ce sont là des beautés qui défient les caprices de la mode et que les artistes admireront toujours.

Comment se fait-il donc que Rameau, malgré son génie, n'ait pas au même degré que Lully soulevé l'enthousiasme de ses contemporains? Cela tient à ce qu'il s'est gravement trompé sur un point capital et à ce qu'il n'a pas été aussi favorisé que son devancier par les circonstances

(1) V. dans *Castor et Pollux* l'air à *roulements* : « Éclatez, fières trompettes ! »

et par l'état social de son époque. Il pensait à tort que, pour un musicien de son ordre, tous les sujets sont également bons à traiter, et l'on sait qu'il eût consenti à mettre en musique la *Gazette de Hollande*. Ce principe erroné l'a conduit à se contenter de fables dramatiques d'un maigre intérêt et d'un assez piètre style, au lieu de rechercher des pièces ingénieuses, bien conduites et versifiées avec art ; à lasser la patience de Gentil Bernard par une maladroite tyrannie et à préférer à ce poëte élégant et facile le pâle, médiocre, mais obéissant Cahusac. En adoptant ce déplorable système, en ne tenant point compte des exigences du public français qui veut bien écouter une belle musique, à la condition pourtant d'être captivé par un drame intéressant, Rameau travaillait à l'encontre de sa renommée. Il s'exposait aussi à ralentir la marche de ses opéras, en y plaçant à tout propos et hors de propos des airs de ballet, et à refroidir l'action dramatique, en usant et en abusant du style imitatif.

Quant à cette dernière faute, nous la lui reprocherons avec moins de sévérité, attendu qu'au dix-huitième siècle on considérait la musique comme un art d'imitation. Cette fausse théorie égara les compositeurs et leur fit commettre les plus étranges puérilités. Ils s'imaginèrent un peu follement qu'il est aisé de traduire des images poétiques à l'aide des sons, et ils entreprirent des descriptions pittoresques tout à fait impossibles. C'est ainsi que Rameau, dans l'ouverture de *Naïs*, s'efforça de donner, au moyen de dessins symétriques et d'accords hardis, l'idée d'un combat de Titans, et que, dans l'ouverture d'*Acante et Céphise*, il dépeignit le spectacle d'un feu d'artifice avec des gammes en fusées, avec des traits ascendants et mouvementés, exécutés tour à tour par les flûtes et la famille des instruments à cordes, et qu'il termina son tableau par une fanfare au milieu de laquelle il crut pouvoir reproduire le cri de *Vive le roi*. La musique instrumentale qui parle aux yeux charme rarement l'oreille, et l'on abaisse l'art quand on s'en sert pour imiter matériellement la nature, pour en obtenir des effets purement physiques. Dans un sujet bouffon, le style pittoresque trouve plus facilement sa place, et l'on n'est guère surpris que l'auteur de *Platée* ait reproduit comiquement le chant des grenouilles, et qu'il ait fait entendre le braiment de l'âne, les cris stridents des oiseaux et le déchaînement d'un orage.

Est-ce uniquement à cause des fautes de goût que nous venons de relever ; est-ce simplement à cause de son amour trop prononcé pour la

musique descriptive qui, si souvent, affaiblit l'élément dramatique; est-ce surtout par suite de l'erreur capitale dans laquelle il est tombé relativement à l'importance des paroles et au choix des sujets qu'il a traités, que Rameau n'a point conquis la faveur universelle dont avait joui Lully? Il a perdu, sans aucun doute, à ne point travailler avec un nouveau Quinault; mais que les circonstances ont mal servi ses intérêts et sa célébrité, en comparaison de ce qu'elles avaient fait pour son prédécesseur! Sous Louis XIV, la protection du monarque assurait le triomphe d'un artiste; après la régence, en plein règne de Louis XV, on était obligé de compter avec plus d'une opinion et particulièrement avec celle des philosophes. Rameau eut à soutenir d'abord une lutte acharnée contre les Lullistes; à peine vainqueur de cette ligue redoutable, il vit arriver à Paris des chanteurs italiens qui s'emparèrent de l'attention générale et de la faveur d'un parti puissant. La présence de cette compagnie italienne, il est vrai, occasionna un revirement favorable à l'auteur de *Castor et Pollux*, et l'on inscrivit son nom en lettres d'or sur le drapeau des partisans de la musique française. Mais quand cessa la vive bataille dont nous allons parler tout à l'heure, quand la victoire sourit aux défenseurs de notre cause nationale, Rameau ne pouvait plus en recueillir l'honneur pendant longtemps, et il devina que son œuvre ne se maintiendrait qu'un petit nombre d'années au répertoire de l'Académie de musique. Avec une sincérité parfaite, avec la naïveté qui sied si bien à un homme supérieur, il disait un soir à l'abbé Arnaud, nouvellement arrivé à Paris : « Si j'avais trente ans de moins, j'irais en Italie. Pergolèse deviendrait mon modèle, et j'assujettirais mon harmonie à cette vérité de déclamation qui doit être le seul guide des musiciens. Mais, quand on a plus de soixante ans, on sent qu'il faut rester ce que l'on est : l'expérience indique assez ce qu'il conviendrait de faire ; le génie refuse d'obéir. »

Cet aveu touchant équivaut au jugement du critique le plus impartial et le plus désintéressé. Faute d'avoir entendu dans sa jeunesse les œuvres qui ont amené l'épanouissement complet de la musique italienne, Rameau n'a pas fait chanter les voix avec l'art qu'il aurait pu déployer. Il n'a été par suite que le premier des musiciens français de son temps, tandis que son double génie lui eût permis, comme à J. Sébastien Bach, de devancer de cinquante années tous les compositeurs européens de son époque et d'accomplir dans la musique dramatique la révolution que Glück y opéra en 1774.

IV.

Le maître que Rameau regrettait de n'avoir pu étudier à l'heure propice et qu'il eût aimé à se proposer pour modèle, J.-B. Pergolèse (1710-1736) appartenait à cette célèbre école napolitaine qui, vers 1700, s'empara du mouvement musical en Italie et le dirigea pendant plus d'un demi-siècle. Fondée par Alex. Scarlatti (1649-1725), continuée par ses nombreux élèves, elle reçut son premier lustre de Léo (1694-1746), de Féo (1699-17 ?) de Léonard Vinci (1690-17 ?) et surtout de Pergolèse, et elle vit trois générations d'artistes travailler à la faire resplendir du plus vif éclat (1). Ce qui la distingue, ce qui lui valut d'entraîner à sa suite les autres écoles de la Péninsule, c'est le progrès heureux qu'elle réalisa dans la musique théâtrale en s'aidant de la science pour traduire les paroles avec expression. Elle enseigna l'art de développer une idée mélodique et de l'enrichir d'une harmonie intéressante et vigoureuse; de lier les instruments à la voix; de donner à toutes les parties vocales des formes chantantes, naturelles et faciles ; d'appliquer à la musique les effets de clair-obscur et de demi-teintes qui sont une inépuisable source de beautés dans la peinture; en un mot, elle entreprit d'allier le style à l'inspiration, de joindre l'exactitude du dessin au charme du coloris et d'exprimer avec un bonheur égal et les situations les plus pathétiques et les sujets les plus réjouissants.

Les qualités, tantôt solides, tantôt étincelantes de l'école napolitaine justifient la domination qu'elle exerça non pas uniquement en Italie, mais encore en Allemagne et en Angleterre, où Porpora et son élève Hasse la représentèrent avec succès. Cependant les importantes transformations réalisées dans la musique dramatique par les maîtres précités n'étaient pas même soupçonnées en France, lorsque, le 4 octobre 1746, on représenta *la Serva padrona*, de Pergolèse, à la Comédie italienne. Fort bien interprété par Franc. Riccoboni et Mme Montigny, cet inter-

(1) La première de ces générations est représentée par Leo, Vinci, Sarri, Porpora, Hasse, Feo, Abos et Pergolèse; la deuxième comprend Jommelli, Guglielmi, Traetta, Anfossi, Terradellas, Piccinni, Sacchini, etc.; la troisième enfin a été illustrée à jamais par Paisiello et Cimarosa.

mède, pour nous servir de l'appellation alors en usage, attira pendant longtemps de brillantes et nombreuses assemblées : on en admira la musique, et les divertissements qui l'accompagnaient parurent d'une composition vive et légère (1). Ces représentations toutefois n'exercèrent pas une influence sensible sur l'art français. Il en fut autrement quand une compagnie italienne dirigée par Bambini se produisit sur la scène de l'Académie de musique, et que P. Manelli et Anna Tonelli y chantèrent cette même *Serva padrona*, le 1er août 1752. Les deux écoles de musique et de chant se trouvaient, cette fois, non pas seulement en présence, mais en rivalité, et la comparaison entre elles devenait inévitable. A ces mélodies élégantes, à ces airs d'une allure si dégagée et d'un comique si naturel, à ce duo resté célèbre *Lo conosco a quegl' occhietti*, que J.-J. Rousseau a eu raison de proposer pour modèle, à ces accents nouveaux et suaves, tous ceux qui étaient las des « traînantes et ennuyeuses lamentations auxquelles il ne manquait, pour assoupir tout le monde, que d'être chantées juste et sans cris » (2): tous les dilettantes parisiens qui étaient fatigués du répertoire de l'Académie et prêts à confondre l'art du chant avec la science de la composition lyrique, tous les raffinés et les sensualistes se récrièrent d'admiration et prodiguèrent les éloges les plus enthousiastes à l'œuvre originale et charmante de Pergolèse. Le théâtre ne tarda pas à se changer en champ de bataille, où, d'un côté, l'on voyait se grouper les partisans de la musique française, et, de l'autre, les fanatiques admirateurs de l'école italienne. Les Lullistes et les Ramistes, protégés par Louis XV et par sa favorite, madame de Pompadour, se rangeaient sous la loge du roi; les champions de la musique ultramontaine se plaçaient sous la loge de la reine : de là vinrent ces noms de *coin du roi* et de *coin de la reine* que nous ont transmis les innombrables pamphlets auxquels donna naissance la guerre des bouffons (3). Plusieurs des écrivains les plus distingués de l'époque prirent part à ces discussions passionnées, et Grimm y intervint à titre de *petit Prophète,* aux applaudissements de Diderot et du baron d'Holbach, qui soutinrent des opinions semblables à celle de leur ami.

(1) V. *Mercure de France*, numéro d'octobre 1746, pp. 160-62, et d'Origny, *Annales du Théâtre italien,* t. I, p. 217.

(2) Ce sont les expressions de J.-J. Rousseau. V. sa *Lettre sur la musique française.*

(3) Dans son *Histoire du théâtre de l'Opéra* (édition de 1757), Durey de Noinville ou plutôt Travenol a catalogué plus de cinquante écrits relatifs à cette querelle littéraire et musicale.

J.-J. Rousseau, en publiant sa *Lettre sur la musique française*, souleva les plus ardentes colères, et les symphonistes de l'Opéra le pendirent et le brûlèrent en effigie. Toujours paradoxal et en contradiction avec lui-même, celui qui devait bientôt écrire *le Devin du village* déclara « qu'il « n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la « langue n'en est pas susceptible; que le chant français n'est qu'un « aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue; que « l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son « remplissage d'écolier; que les airs français ne sont point des airs; « que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus, dit-il « en terminant, que les Français n'ont point de musique et n'en peu- « vent avoir; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour « eux. » — A quoi l'on répondit sensément : s'il n'y a point de musique française, pourquoi chercher à la détruire (1)? Cazotte, Rameau, Fréron, Yzo, Baton le vielleur, Travenol, Caux de Cappeval, le chevalier d'Oginville, l'abbé Laugier et d'autres encore, s'efforcèrent de rétorquer les arguments du philosophe de Genève. Yzo démontra fort bien que la langue française n'est point anti-musicale, et que l'on peut donner à nos vers du nombre et de l'harmonie; Baton jeune, le vielliste, soutint que la vraie mélodie doit porter avec elle l'harmonie qui lui est propre; Rameau vengea Lully des sarcasmes que s'était permis J.-J. Rousseau envers l'auteur d'*Armide*, et il fit ressortir la faiblesse et l'injustice de l'analyse critique du monologue *Enfin il est en ma puissance* qu'on trouve à la fin de la lettre sur la musique française (2); quelques-uns enfin osèrent avancer que la diversité des génies sert la cause de l'art lui-même. « C'est une duperie que les goûts exclusifs, s'écria légèrement l'abbé Voisenon; les femmes même en sont revenues : j'épouse tous les plaisirs, et je n'épouse aucun parti. »

Et plus tard, Voltaire, se souvenant des débats orageux que souleva la présence des chanteurs italiens à Paris, en 1752 et en 1753, écrivait avec sa verve habituelle :

> Je vais chercher la paix au temple des chansons :
> J'entends crier : Lulli, Campra, Rameau, Bouffons !

(1) V. Morand, *Justification de la musique française, contre la querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge.*

(2) Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 1754.

— Êtes-vous pour la France ou bien pour l'Italie?
— Je suis pour mon plaisir, Messieurs. Quelle folie
Vous tient ici debout, sans vouloir m'écouter?
Ne suis-je à l'Opéra que pour y disputer (1)?

Pour Voltaire, on le voit, comme pour l'abbé Voisenon, un théâtre lyrique n'est qu'un lieu de plaisir, et l'art musical n'a d'autre mission que de flatter les sens.

« C'est du chant que l'on veut aujourd'hui, » avait constaté l'un des adversaires de l'école italienne, c'est-à-dire des mélodies qui caressent l'oreille et ne parlent pas à l'esprit. L'école matérialiste plaidait sa cause en ne demandant à la musique que d'agréables sensations; mais on s'étonne que Voltaire, avec sa merveilleuse intelligence et son bon sens exquis, n'ait pas deviné le rôle qu'était appelée à jouer la tragédie lyrique dans l'histoire de notre théâtre, ni entrevu le succès prochain qui lui était réservé, contrairement aux ironiques prédictions de Grimm et aux anathèmes éloquents de J.-J. Rousseau.

Nous n'évoquerons pas d'autres souvenirs de cette querelle artistique et littéraire. Cependant il nous semble nécessaire de rappeler que la présence momentanée des chanteurs italiens favorisa les intérêts de Mondonville (1711-1773), l'heureux auteur de *Titon et l'Aurore*, et augmenta l'éclat des représentations que madame de Pompadour, sa protectrice, donnait sur son théâtre particulier. On sait que la marquise, non contente de manier avec succès le crayon et le burin, aimait à jouer la comédie et à faire briller devant Louis XV sa voix étendue et sonore. On n'ignore pas non plus le succès retentissant qu'obtint *le Devin du Village*, cette naïve pastorale de J.-J. Rousseau, qu'on l'accusa, fort injustement selon nous, d'avoir dérobée à un obscur musicien de Lyon (2).

(1) Voltaire, *les Cabales* (1772).

(2) En publiant sa *Lettre sur la musique française*, J.-J. Rousseau s'attira de nombreuses inimitiés : il n'est donc pas surprenant que ses adversaires aient cherché à lui enlever la gloire d'avoir composé *le Devin du village*. On attribua cette composition à un musicien de Lyon, que les uns appellent Gautier, et que d'autres nomment Granet (V. l'*Ami des arts*, pp. 126-129, et *Molière musicien*, t. II, p. 409). Si l'on compare la musique du *Devin du village* avec les mélodies de J.-J. Rousseau qu'il a intitulées *les Consolations des misères de ma vie*, on acquiert la conviction que tous ces chants simples, naturels, expressifs et agréables, mais d'une harmonie souvent incorrecte, sont bien du même auteur. Seulement il est certain que l'instrumentation du *Devin* a été d'abord retouchée et peut-être même entièrement écrite par Francœur, et que les conseils de ce musicien et ceux de Jélyotte n'ont pas été inutiles à J.-J. Rousseau.

Les partisans de la musique française furent mal inspirés en préférant *Titon et l'Aurore* à *la Serva padrona*, et ils se trompèrent grossièrement en plaçant Mondonville au-dessus de Pergolèse, cela va sans dire. Ils se méprirent encore quand ils ne virent dans *le Devin* qu'une pâle imitation des intermèdes italiens (1). Mais s'ils prononcèrent plus d'un arrêt injuste, s'ils tombèrent dans des violences de langage regrettables et se laissèrent détourner souvent de la voie d'une critique sage et féconde; s'ils ne montrèrent pas enfin autant de talent littéraire que leurs adversaires principaux, ils ont eu du moins le mérite de revendiquer les droits de la vérité dramatique, et ils n'ont pas désespéré mal à propos de l'avenir de notre musique nationale.

Nous ne parlerons pas plus longuement de la guerre des bouffons, qui servit, en somme, la cause du progrès et imprima une heureuse direction à l'art français. Elle n'eut pas, en effet, pour seul résultat d'enrichir notre littérature d'une branche nouvelle et de répandre dans les classes lettrées le goût de la critique musicale : elle conduisit à découvrir en quoi le génie de notre pays diffère de celui des Italiens et obligea nos compositeurs à se rendre mieux compte des lois du drame lyrique, à établir la séparation des genres et à traiter chacun d'eux en observant les convenances qui lui sont propres.

Les Italiens nous avaient devancés dans ces études d'esthétique, à la suite desquelles ils renoncèrent à l'ancienne tragédie en cinq actes et divisèrent leurs opéras en trois actes, où figuraient quatre personnages au moins, mais où il n'en entrait jamais plus de sept. Leurs poëtes apprirent des musiciens à enchaîner les scènes et à distribuer les rôles d'un drame de telle sorte que les voix des interlocuteurs, loin de se nuire, se fissent naturellement valoir. Grâce aux règles qu'ils s'imposèrent, ils prirent l'habitude de n'écrire qu'une scène de mouvement par acte et de terminer chaque partie de leur œuvre par un morceau dont l'interprétation était confiée aux artistes qui, à cause de la nature de leur voix ou de leur talent, jouissaient de la faveur du public. Ils placèrent les airs soit au commencement, soit à la fin d'un acte, n'introduisirent que de courtes ariettes dans le corps d'un récitatif, afin de ne pas refroidir l'action, et ils réservèrent les duos pour le milieu de ces scènes où

(1) Coste d'Arnobat, *Doutes d'un pyrrhonien proposés amicalement à J.-J. Rousseau*, 1753. — On sait quel bel éloge du *Devin* a été prononcé par Glück. Après avoir écouté cette musique en compagnie de Salieri, il dit à son élève de prédilection : « Mon ami, nous eussions fait autrement, et nous aurions eu tort. »

les acteurs se peuvent abandonner librement aux sentiments qui les agitent. Dans le mélodrame italien, mesures des vers, longueur des périodes, caractère, distribution et durée de la pièce, tout se trouva par degrés subordonné aux exigences de la composition musicale. La raison, la vérité dramatique et même la simple versification avaient souvent à en souffrir : il fallut la riche imagination et le flexible talent de Metastasio pour se jouer des difficultés qu'avait à surmonter le poëte lyrique, qui n'était plus que le metteur en œuvre des fantaisies du musicien et la victime volontaire ou résignée des caprices d'un entrepreneur de spectacles, des chanteurs et des peintres décorateurs.

C'est pour mettre fin aux abus qui, déjà de son vivant, régnaient sur la scène italienne, qu'un grand maître vénitien, l'illustre Benedetto Marcello, écrivit *il Teatro alla moda*. Il publia cet excellent ouvrage dans l'espoir de réagir contre la dégénérescence de l'art musical. Il y démontra victorieusement que la musique ne doit point s'arrêter aux sens, mais pénétrer jusqu'au fond de notre être, et qu'elle ne saurait éveiller notre imagination, faire naître des idées poétiques dans notre esprit, ni agiter notre âme, en sacrifiant la force de la pensée et la vérité de l'expression au désir de charmer l'oreille, au besoin de briller ou d'étonner à l'aide de broderies étincelantes et de faux ornements, sous lesquels disparaît jusqu'au sens des paroles. Il y présenta le tableau le plus moqueur des mœurs théâtrales de son époque; il y critiqua avec autant de finesse que de vivacité les livrets des mauvais poëtes, les mélodies incolores des musiciens ignorants et les sottes exigences des virtuoses vaniteux, qui attirent sur eux l'attention au préjudice de la marche du drame et au risque d'accumuler des contre-sens de plus d'un genre.

Les judicieuses observations de B. Marcello et sa spirituelle satire n'empêchèrent point les compositeurs ultramontains de continuer à subir la ridicule tyrannie des chanteurs et des cantatrices qui dénaturaient les vers et la musique de leurs opéras. Les partisans de la musique française s'empressèrent de relever la plupart des défauts qu'avait frondés, trente ans avant eux, le célèbre auteur des *Psaumes* paraphrasés par Giustiniani; mais ils ne s'aperçurent pas tout d'abord que ces défauts tenaient à l'essence même du génie italien. Qu'importe à des auditeurs voluptueux qu'une tragédie lyrique dégénère en concert, si ce concert les berce agréablement? — Lorsqu'il prétendait qu'on demeurât fidèle aux traditions de l'ancienne école florentine, lorsqu'il voulait ramener le drame musical à la déclamation expressive, à la vérité théâ-

trale, aux chants passionnés, aux tableaux naturels et captivants, B. Marcello réclamait des réformes devenues indispensables. Il n'eut pas la consolation de voir triompher la révolution artistique qu'il avait conseillée, et ne se douta point qu'elle ne pouvait réussir que dans notre pays, parce qu'au peuple français, ainsi que nous ne nous lasserons pas de le faire remarquer, a jusqu'à ce jour été réservé le rôle de médiateur entre toutes les idées et d'interprète conciliant entre toutes les races.

En nous initiant aux compositions de l'école napolitaine, aux beautés des opéras de Pergolèse et de Jommelli, aux vers harmonieux de Métastase et aux sages leçons d'une docte critique, les Italiens ont donc travaillé à l'éducation musicale de la France et nous ont détournés des œuvres lyriques où l'on sacrifie tout à l'art du chant. Les représentations de *la Serva padrona* données en 1752 marquent, par conséquent, une ère nouvelle dans l'histoire de notre musique théâtrale : elles ont favorisé l'établissement définitif d'une scène où le génie propre à notre nation s'est révélé avec éclat; elles ont découvert aux musiciens français une voie meilleure que celle qu'ils avaient suivie jusque-là ; elles ont assuré, avec la réussite du théâtre de l'Opéra-Comique, la vogue des mélodies naturelles, des chants simples et vrais ; bref, elles ont préparé la grande révolution qu'avait souhaitée B. Marcello, et que Rameau n'eût pas laissé à Glück le soin d'accomplir, si, dans son trop court voyage en Italie, il avait eu la double bonne fortune de rencontrer l'éminent maître de chapelle vénitien et d'étudier les œuvres de Pergolèse.

CHAPITRE VII

I. Établissement définitif du théâtre de l'Opéra-Comique : *les Troqueurs* de d'Auvergne. Duni, Monsigny, Philidor et Gossec. Grétry et son œuvre. — II. Rénovation de la tragédie lyrique par le chevalier Glück : *Iphigénie en Aulide, Orphée, Alceste, Armide, Iphigénie en Tauride.* Reprise des hostilités entre les partisans de la musique italienne et les défenseurs de la musique française : principes des Gluckistes et opinions des Piccinnistes. Jugement porté sur cette querelle. Appréciation de l'œuvre de Glück. — III. Nic. Piccinni : ses opéras italiens et ses ouvrages français. Lemoyne et Vogel. L'Académie de musique adopte le ballet-pantomime, créé par Noverre, et les traductions d'opéras étrangers. *Le roi Théodore* : Paisiello et son œuvre. Création du drame symphonique : Mozart.

I.

Le progrès des arts est lent et insensible comme (le mouvement de) l'aiguille du cadran, a dit Rameau (1). L'histoire de la musique théâtrale en France ne démontre-t-elle pas la justesse de cette observation ? Et cette vérité ne ressort-elle pas jusqu'à l'évidence de la partie la plus neuve et la plus importante de cet ouvrage, de celle où nous avons retracé les origines religieuses du drame musical et où nous avons indiqué combien de temps il a fallu aux musiciens pour découvrir avec la tonalité moderne le principe de la mélodie passionnée et pour transformer le ballet de cour en opéra-ballet ?

A la naissance du théâtre aristocratique, à l'établissement d'une scène privilégiée, dans ces spectacles où les merveilles de la Fable ont remplacé les miracles de la Bible, dans ces tragédies lyriques qu'inspire une volonté royale et qu'embellit une mise en scène pompeuse, comment

(1) Préface de son *Code de musique pratique* (1760).

n'aurions-nous pas reconnu le drame hiératique du moyen âge, accommodé à l'esprit d'une société nouvelle? Aux processions et au défilé des Prophètes du Christ ont succédé les cortéges profanes, les dieux de l'Olympe et les personnages héroïques; au plain-chant et aux séquences, les mélodies animées et les scènes pathétiques; mais, même après Lully et jusqu'à Rameau, la solennité des airs, la monotonie des rhythmes, les allures uniformes de notre musique, presque tout, au théâtre de l'Académie, nous est venu rappeler que l'opéra moderne a remplacé les anciens mystères, et qu'il en conserve quelques-uns des traits caractéristiques.

Nous voici donc enfin parvenus à l'époque où notre nation va demander à l'art musical de suivre la grande route du cœur, de se signaler par des créations sublimes et de conquérir la sympathie du peuple, l'universelle faveur, au lieu de soutenir comme par le passé la cause théocratique, qui lui paraît à jamais perdue, ou de se vouer aux plaisirs d'une aristocratie qui court à sa ruine prochaine. Avec le dix-huitième siècle et à la lumière de son esprit philosophique, le progrès commence à marcher d'un pas plus rapide : avec lui arrivent les découvertes fécondes, les puissantes conceptions, les tendances à toujours agrandir les horizons de l'art et à l'enrichir de formes d'une variété infinie. Une émulation prodigieuse s'établit dès lors entre les compositeurs de tous les pays : Reinhard Keiser (vers 1673-1739) et Graun (1701-1759) fondent l'opéra allemand, et l'impulsion heureuse qu'ils lui impriment se peut comparer à celle que l'opéra italien a reçue de l'école napolitaine. Handel (1685-1759) et J.-Séb. Bach (1685-1750) se placent à la tête des musiciens de leur temps, et tous les deux nous étonnent encore aujourd'hui, le premier, par ses œuvres grandioses, par la noblesse et l'élévation de ses idées; le second par la force de son imagination, par les combinaisons admirables de son esprit et par la richesse de ses inventions innombrables.

Jusqu'à Rameau, nous devons l'avouer, la France n'a eu que le nom de cet homme de génie à opposer à ceux des grands maîtres italiens et allemands qui, pendant la première moitié du siècle dernier, s'emparèrent de la direction du mouvement musical en Europe; mais la guerre des bouffons, ainsi que nous en avons acquis déjà la preuve, exerça sur l'art français la plus favorable influence, en ce sens surtout qu'elle l'éclaira sur la mission qui lui était réservée. Aussi allons-nous voir notre

pays reprendre son rôle historique et servir d'arbitre entre des représentants de principes opposés, d'interprète conciliant entre des races rivales.

C'est de 1750 à 1789 que s'est accomplie par nous et chez nous cette fusion des styles, à la suite de laquelle les écoles d'Italie, d'Allemagne et de France, trinité glorieuse, n'en ont plus fait qu'une seule. Et, n'oublions pas de le remarquer, le règne de la musique cosmopolite doit ses premières victoires à la scène de l'Opéra-Comique : Grétry a devancé Glück à Paris, et y a préparé le triomphe de l'auteur d'*Iphigénie* et d'*Orphée*.

Qu'on veuille donc bien ne pas s'étonner si, dans les chapitres subséquents, nous analysons concurremment les deux répertoires qui se sont disputé les préférences du public français, et qu'on nous permette de quitter à présent l'Académie, lieu de rendez-vous de l'aristocratie, pour nous rendre au populaire théâtre lyrique qui s'est illustré par la création d'un genre où brille notre génie national.

Nous avons raconté précédemment les humbles débuts de ce spectacle de la foire, et nous savons qu'il ne prit rang parmi les institutions artistiques qu'après avoir joué des pièces de Lesage et d'Orneval, de Piron, de Fuzelier et de Favart. Il s'établit d'une façon définitive en 1752, et, sous l'active direction de Jean Monnet, il acquit une importance véritable. Homme de goût, artiste lui-même, J. Monnet voulut s'entourer d'auxiliaires habiles, et il réclama le concours du peintre Fr. Boucher, du chorégraphe Noverre, des poëtes Favart et Vadé et du musicien d'Auvergne (1) ; aussi vit-il la faveur publique s'attacher à un théâtre qui représentait d'amusants opéras-comiques, des pièces en vaudevilles avec divertissements et des ballets-pantomimes dessinés avec art et mis en scène avec magnificence par celui qu'on devait surnommer plus tard le Glück du ballet. *Les Troqueurs*, de Vadé, musique de d'Auvergne (30 juillet 1753), et *les Fêtes chinoises* (juillet 1754), de Noverre, marquent le commencement des éclatants succès de notre seconde scène lyrique et son entrée en lutte avec l'Académie de musique. Cette rivalité s'accentua bien plus encore lorsque Monnet eut cédé son privilége à Corby et Moët (1757) et quand l'Opéra-Comique se fut réuni à la Comédie italienne (3 février 1762) (2). A partir de ce mo-

(1) *Mémoires de J. Monnet*, t. II, pp. 62-76.

(2) On joua *Blaise le savetier* et *On ne s'avise jamais de tout*, précédés de *la Nouvelle Troupe*, petite comédie de circonstance. — Cette nouvelle troupe comptait parmi

ment, les plus charmants ouvrages se succèdent rapidement sur ce théâtre, où, après d'Auvergne, Laruette et Duni, apparaissent et sont fêtés Monsigny, Gossec, Philidor et Grétry.

Pour se montrer juste envers ces musiciens et envers les écrivains qui s'associèrent à leurs travaux, il importe de ne point oublier que, avant 1750, un opéra-comique était ce que nous nommons à présent un vaudeville, une petite comédie ornée de couplets et de courtes ariettes. D'Auvergne, avant tout autre, agrandit le cadre musical de ce genre de pièces et trouva le style qu'il convenait de lui donner : *les Troqueurs* d'Hérold ont fait oublier *les Troqueurs* représentés en 1753, et cependant le duo *Troquons, troquons*, avec ses imitations d'un bon effet comique, ainsi que le quatuor *Eh non, c'est moi qui serai ton mari*, nous prouvent que d'Auvergne possédait l'instinct de la scène et qu'il consentait parfois à parler gaiement.

Le condisciple et l'intime ami de Pergolèse, le Napolitain Duni (1709-1775) entra brillamment dans la voie que d'Auvergne eut le tort de déserter après l'avoir ouverte avec tant de bonheur. Compositeur doué d'imagination et d'un bon sentiment comique, mais dépourvu de force et de passion, Duni rencontra dans Anseaume et Favart deux collaborateurs tels qu'il les pouvait souhaiter. Par la simplicité de leur action, les comédies de ces auteurs n'exigeaient pas de grands développements lyriques, et, sous ce rapport, elles convenaient à merveille au génie gracieux de ce mélodiste simple, naïf et vrai, qui a écrit une vingtaine d'ouvrages français, entre autres : *Ninette à la cour* (1755), *la Fille mal gardée* (1759), *les Deux Chasseurs et la Laitière* (1763), *la Fée Urgèle* (1765), *la Clochette* (1766), *les Moissonneurs* et *les Sabots* (1768).

C'est aussi par le don céleste de la mélodie que se distingue avant tout Monsigny (1729-1817); mais, grâce à son exquise sensibilité et à son profond sentiment de la vérité dramatique, ce musicien a pris rang parmi les artistes créateurs. Ne lui reprochons pas la faiblesse de son instrumentation : ne sourions pas s'il entreprend un peu témérairement de décrire dans le finale d'un de ses opéras et l'orage qui gronde, et le galop des chevaux, et les bruits de la chasse, à l'aide d'un maigre orchestre composé des instruments à cordes, de deux hautbois, de deux flûtes, de deux cors, de deux bassons et d'une contre-basse, et

ses acteurs Laruette, Clairval, Audinot, et parmi ses actrices, Mlle Deschamps (qui devint Mme Bérard), Mlles Neissel, Chapuisot, etc.

s'il essaie d'imiter le fracas des éléments déchaînés, au moyen de timides tremolos et de procédés qui sentent encore l'enfance de l'art (1). Monsigny n'est point symphoniste, et ses études incomplètes et tardives ne lui permirent point d'acquérir cette aisance, cette souplesse, cette rapidité d'exécution qui semble la grâce du génie; mais s'il ne fut pas fécond, si la fatigue de son esprit, la faiblesse de sa vue, la crainte peut-être de se mesurer sans cesse avec Grétry l'arrêtèrent soudain, après son plus beau succès, — il lui suffit d'avoir écrit *le Cadi dupé* (1760), *On ne s'avise jamais de tout* (1761), *le Roi et le Fermier* (1762), *Rose et Colas* (1764), *le Déserteur* (1769), *la belle Arsène* (1775) et *Félix* (1777), pour avoir droit à ce titre de musicien original et créateur que nous venons de lui décerner.

Quelle fraîcheur d'imagination, quelle émotion touchante et quels accents expressifs dans cet opéra, *le Roi et le Fermier*, premier fruit d'une association heureuse entre deux talents de la même famille (2)! N'est-ce point tout un petit poëme que cette scène pastorale où deux jeunes filles chantent leurs printanières amours, à côté d'une mère dont le cœur est agité par l'inquiétude? Et quelle naïveté délicieuse dans cet air de Jenny : *Ce que je dis est la vérité même!*

Mais à quoi bon entrer dans de minutieux détails, en parlant d'œuvres qui n'ont pas cessé de figurer au répertoire et qui sont présentes à toutes les mémoires? Qui ne connaît l'air de *la belle Arsène* (3)? Qui ne s'est laissé charmer par les mélodies naturelles de *Rose et Colas?* Qui n'a pas applaudi *le Déserteur* et *Félix ou l'Enfant trouvé?* Ces deux derniers ouvrages sont ceux où Monsigny a déployé au plus haut degré son entente des situations dramatiques, prodigué les antithèses de style les plus séduisantes et trouvé ses inspirations les plus pathétiques. Son instrumentation même s'y montre moins ingénue et cherche à colorer des chants toujours appropriés au caractère de chaque scène et de chaque personnage. Le rôle d'Alexis, dans *le Déserteur*, est tracé

(1) Voir la scène finale du premier acte et l'orage (en *sol* mineur) qui la suit en forme d'entr'actes, dans *le Roi et le Fermier.*

(2) Sedaine eut le bon goût d'attribuer publiquement la réussite de sa pièce au charme de la musique de Monsigny. *Le Roi et le Fermier* a été donné plus de deux cents fois dans sa nouveauté, et d'Origny rapporte qu'il a valu 20,000 livres à ses auteurs qui, les frais prélevés, avaient droit au dix-huitième de la recette.

(3) Picard, dans sa comédie de *la Petite Ville* (1802), en a tiré un parti excellent et d'un bon comique. C'est dire la popularité dont jouissait encore sous le premier Empire l'opéra de Monsigny.

avec une force et une vérité jusque-là sans exemple, et les péripéties principales de la pièce sont traduites avec un naturel et avec une expression pénétrante qu'on ne saurait trop admirer.

Même variété d'accents et mêmes qualités dramatiques à remarquer dans *Félix*, dont le ravissant quintette, si bien disposé pour les voix, le trio pathétique et l'air *Qu'on se batte, qu'on se déchire,* offrent des beautés qui sortent Monsigny de la classe des imitateurs de Pergolèse et l'élèvent au rang des musiciens qui ont une individualité propre et qui ont laissé des modèles d'invention dont leurs émules ont pu s'inspirer à leur tour.

« Les grandes pensées viennent du cœur » : c'est aussi le cœur qui dicte les mélodies touchantes, les chants destinés à traverser les âges. Et voilà pourquoi au nom de Vauvenargues nous pouvons associer celui de Monsigny. Ce sympathique devancier de Grétry compta parmi ses meilleurs interprètes l'excellent comédien Laruette, qui écrivit plusieurs petits ouvrages pour le théâtre de l'Opéra-Comique, entre autres *la Fausse Aventurière, l'Ivrogne corrigé* (1759) et *le docteur Sangrado* (1758), en collaboration avec *le bon papa* Duni, comme on appelait cet aimable artiste. Acteur de mérite, mais ténor sans voix, Laruette jouait dans la perfection les pères, les baillis, les tuteurs, et il est cause que ces rôles, si favorables à son physique et à son talent, furent toujours chantés dans la suite par des hautes-contre, au lieu de l'être par des basses, — ce qui paraît à Castil-Blaze une faute de logique musicale. Cet écrivain attribue des conséquences déplorables à cette mauvaise distribution des parties vocales : il croit que ce seul fait d'avoir confié à des ténors qu'on entendait à peine, et non à des voix graves et sonores, les rôles nobles de la comédie chantée, a retardé l'introduction des morceaux d'ensemble dans l'opéra français. Nous sommes surpris qu'un éminent critique comme F.-J. Fétis ait partagé cette opinion (1). Laruette n'est pour rien, selon nous, dans la lenteur des progrès de notre drame lyrique, et, si nos opéras n'ont guère renfermé de morceaux concertants avant Méhul et Cherubini, ce n'est point par suite de l'influence qu'a pu exercer un comédien-chanteur de 1750 à 1770, mais parce que l'éducation musicale du public parisien n'était pas alors assez avancée pour saisir autre chose que le dessin mélodique des ariettes, et parce que le génie des musiciens eux-mêmes leur laissait à peine entrevoir

(1) *Biographie universelle des musiciens*, art. Laruette.

les nouveaux et riches effets qui peuvent surgir d'un bel ensemble de voix. Seuls parmi les compositeurs français de leur temps, Gossec et Philidor semblèrent comprendre qu'il y avait là une mine inépuisable à exploiter et cherchèrent à s'approprier ces trésors ignorés.

Artiste de race, André Danican Philidor (1727-95) sut de bonne heure parler en musique; mais il se détourna quelque temps de sa vocation obligée pour se livrer à la passion que lui avait inspirée le jeu des échecs. Ce n'est qu'en 1759 qu'il fit représenter *Blaise le Savetier*, où l'on remarque un trio qui, par sa contexture, promettait un maître. *Le Soldat magicien* (1760) et *le Jardinier et son Seigneur* (1761), qui contient un duo piquant, préludèrent aux succès mérités du *Maréchal ferrand* (1761), du *Bûcheron* (1763), du *Sorcier* (1764) (1) et de *Tom Jones* (1765). Ces ouvrages révèlent des tendances originales et un art supérieur à celui de Duni, de Monsigny et de Grétry. L'harmonie de Philidor est plus variée que celle de ces trois compositeurs; la coupe et le caractère de ses airs dénotent un novateur, ainsi qu'en font foi l'air descriptif de Labride et l'air des cloches du *Maréchal ferrant*, premiers modèles de ce genre de morceaux; l'air du père et l'air terminé par un chœur de chasseurs chantant l'hallali, dans *Tom Jones*. La plupart des duos, des trios et des morceaux d'ensemble de ces derniers opéras méritent des éloges : le duo de *Tom Jones* aux deux chants disparates a servi de modèle à Monsigny, quand il a écrit celui du *Déserteur*, et la scène du deuxième acte du *Sorcier*, où chaque lutin répond si comiquement à l'appel de Julien, — parodie spirituelle de la façon dont on chantait à cette époque à l'Académie royale de musique, — le septuor final du deuxième acte et le quatuor sans accompagnement de *Tom Jones* nous paraissent également des pages dignes du souvenir des musiciens. Elles indiquent chez leur auteur une science instrumentale et une force de conception qu'on retrouve à un plus haut degré encore dans les chœurs d'*Ernelinde* et de *Persée*. Quelle chaleur dans le duo d'*Ernelinde* : « Quoi! vous m'abandonnez, mon père! » Quel élan dans le

(1) Après la représentation du *Sorcier*, Philidor fut rappelé sur la scène, genre d'hommage qui n'avait point encore été rendu à un compositeur, et l'on publia son œuvre en *grande partition*. On y voit enfin les parties de violons, de flûtes et de hautbois, écrites jusqu'à Rameau inclusivement en clé de *sol*, 1re ligne, figurer en clé de *sol*, 2e ligne. Les cors y sont écrits dans le ton réel, selon l'usage invariable de Philidor qui les a toujours notés en clé d'*ut*, 3e ligne, clé des parties d'alto.

En février 1867, on a repris *le Sorcier*, et cet opéra, réduit en un acte, a trouvé au théâtre des Fantaisies Parisiennes un regain de succès.

chœur : « Jurons sur ces glaives sanglants ! » et quel effet ne devait-il pas produire à l'heure où on l'entendit pour la première fois ! Comment ne pas mentionner à part cet air admirable : « J'ai perdu la beauté qui me rendit si vaine, » que précède un récitatif d'une déclamation juste et expressive? *Persée* n'a point réussi, nous le savons, et Gluck a dit d'*Ernelinde :* « C'est une montre richement montée, garnie de pierres précieuses, mais dont le mouvement ne vaut rien. » Cet arrêt du public et ce jugement de l'auteur d'*Orphée* ne nous empêcheront pas de classer Philidor au nombre des maîtres qui honorent l'art français et qui ont fait progresser notre drame lyrique.

Le savant novateur qui publia ses premières symphonies en 1754 (l'année même où Joseph Haydn se révéla aussi dans ce genre de musique), — qui fonda le Concert des Amateurs en 1770, qui régénéra le « concert spirituel » en 1773, qui créa « l'École de chant » (1784), origine de notre « Conservatoire », et qui, par son enseignement autant que par son œuvre, a travaillé toute sa vie à l'avancement de la musique française : Fr.-J. Gossec (1733-1829), malgré des talents supérieurs, n'a pas non plus conservé toute la part de renommée à laquelle il a droit. Son petit opéra-comique, *les Pêcheurs* (1766), obtint cependant un succès immense à l'époque où il fut représenté, et plus tard on applaudit *Thésée*, qui renferme des pages aussi remarquables que les beaux chœurs d'*Athalie*. Mais, ainsi qu'Adolphe Adam l'a dit avant nous, la carrière de Gossec présente cette particularité curieuse qu'un homme de génie est immédiatement venu s'emparer de la place qu'il avait conquise par des travaux d'un caractère original : symphoniste, il a vu Jos. Haydn faire oublier sa *Chasse* et sa vingt-unième symphonie en ré majeur; auteur d'une Messe des morts longtemps célèbre, il a été dépassé par Mozart dans la musique religieuse; compositeur dramatique, il a été écrasé par Grétry et par Gluck. Gossec reste néanmoins une de nos gloires musicales les plus pures : saluons en lui un grand et noble artiste qui n'a point connu l'envie et qui a toujours mis, au contraire, le plus louable empressement à propager les œuvres de ses illustres rivaux.

Musicien inférieur à Philidor et à Gossec, mélodiste moins pénétrant que Monsigny, Grétry (Liége, 11 février 1741, — Paris, 24 septembre 1813), s'élança d'un pas vainqueur dans l'arène que Duni, Philidor et Monsigny avaient successivement agrandie et qu'ils parcouraient au bruit des applaudissements. Introduit par Voltaire dans la société des

gens de lettres, appuyé tout d'abord par Suard, l'abbé Arnaud, Marmontel, Joseph Vernet et le comte de Creutz, ambassadeur de Suède, fêté dans tous les salons à cause de son esprit, ce compositeur belge donna, peu de temps après son arrivée à Paris, *le Huron* (1768), *Lucile* (1769), dont le quatuor « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille? » est resté célèbre, et *le Tableau parlant* (1769), ouvrage original et d'un comique excellent. Quelle verve et quelle distinction dans cette amusante bouffonnerie! Que de naturel et de charme dans ces mélodies aux rhythmes animés et choisis avec art! Comme Isabelle se moque agréablement du vieux Cassandre et de sa galanterie surannée! Comme tous les personnages sont en situation et restent fidèles à leur caractère! Et quel morceau capital que ce duo vraiment scénique entre Pierrot et Colombine! Grimm a eu raison de proclamer *le Tableau parlant* un véritable chef-d'œuvre. Cet opéra, qui lui tournait la tête, lui semblait une musique absolument neuve, et dont il n'y avait point de modèle en France; il marque effectivement un progrès sensible sur tout ce qui s'était représenté jusque-là au théâtre de l'Opéra-Comique, et il nous annonce que Grétry, s'affranchissant de l'imitation de Pergolèse et des maîtres napolitains, va se placer à la tête des artistes créateurs de la seconde moitié du dix-huitième siècle et devenir un chef d'école qui ne tardera pas à compter d'innombrables disciples.

Faut-il nommer tous les ouvrages qu'il a écrits avant la venue de Gluck et après l'apparition des deux *Iphigénie?* Est-il besoin de déclarer que *le Sylvain* renferme un duo trop vanté et que, par contre, *les Deux Avares* (1770), outre la marche et le chœur des janissaires, contiennent des pages dignes de notre souvenir, entre autres un duo d'un bon comique? Parlerons-nous de *l'Amitié à l'épreuve* (1771-1786), de *l'Ami de la maison* (1772), du *Magnifique* (1773) et de *la Rosière de Salency* (1774), où se trouvent un remarquable duo entre deux jeunes filles jalouses et la jolie mélodie de *Ma barque légère,* que le pianiste Dussek a si bien transcrite pour le piano? Citerons-nous le duo syllabique des deux vieillards dans *la Fausse Magie* (1775)? Passerons-nous en revue tous les opéras secondaires de Grétry? Ce serait probablement nous imposer une peine inutile, et il nous suffira de rappeler que, s'il a échoué dans la tragédie lyrique, s'il n'a réussi à l'Académie que dans le genre bouffe ou dans la musique de demi-caractère, il a enrichi notre seconde scène lyrique d'un grand nombre de compositions exquises, au premier rang desquelles nous placerons *Zémire et Azor* (16 décembre 1771),

l'Amant jaloux (1778), *l'Épreuve villageoise* (24 juin 1784) et *Richard Cœur-de-Lion* (21 octobre 1784), son chef-d'œuvre.

Lorsqu'il a voulu traiter des sujets élevés, tels que ceux de *Pierre le Grand* et de *Guillaume Tell,* Grétry a oublié le sage axiome du poëte et commis l'imprudence de forcer son talent. Les vigoureuses conceptions dramatiques ne lui convenaient point, parce qu'elles exigent des efforts soutenus, ainsi qu'une véritable science de l'harmonie et de l'instrumentation. Or ce savoir profond lui manquait totalement. Il n'écrivait guère qu'à deux voix et se montrait embarrassé dès qu'il en intervenait une troisième, comme on en peut juger en écoutant le trio-duo de *Zémire et Azor*. Entre la partie de basse et la partie de premier violon on ferait passer un carrosse à quatre chevaux, a dit plaisamment un homme d'esprit qui critiquait la maigre harmonie de Grétry. Mais si l'orchestration de ce compositeur est pauvre, et si l'on croit nécessaire aujourd'hui d'en augmenter la sonorité, ses basses sont richement conçues et forment avec la mélodie un ensemble tellement harmonieux qu'il devient parfois très-difficile d'ajouter des parties complémentaires aux deux voix de la partition originale (1). Chez Grétry l'intuition du génie suppléait au savoir musical, et, par les moyens les plus simples, il arrivait à des effets saisissants. Un basson, il n'en demande pas davantage pour rendre à s'y méprendre le bâillement d'Ali, dans le duo en *si bémol* de *Zémire et Azor*. Que d'autres exemples de cette nature il nous serait aisé de rassembler, à commencer par cette scène du *Comte Albert* où l'on entend la porte de la prison tourner en grinçant sur ses gonds, et par le tableau du miroir magique de ce même opéra de *Zémire et Azor,* où les instruments à vent résonnent seuls et si fort à propos pour favoriser l'illusion théâtrale !

Ainsi, quoique pauvre, l'instrumentation de Grétry n'est pourtant pas dépourvue à l'occasion d'une certaine couleur. L'auteur de *Richard* avait conscience, du reste, et de ses défauts et de ses éminentes qualités.

(1) Plusieurs compositeurs ont retouché avec autant d'adresse que de talent les accompagnements du musicien belge : Berton et Rifaut ont réorchestré *Guillaume Tell ;* Ad. Adam a réinstrumenté *Richard ;* Auber a refait l'instrumentation de *l'Épreuve villageoise*, et Eug. Prévost, celle de *la Fausse magie.* — Ajoutons ici que Grétry ne se refusait pas de faire entrer une troisième partie instrumentale, chaque fois que la nature de l'harmonie le lui permettait sans lui causer d'embarras, et profitons de cette note pour dire que les traits de violon de cet auteur ne sont pas d'une exécution facile, que son orchestre ne comporte point de clarinettes, et que ses parties de cor sont écrites tantôt sur une clé, tantôt sur une autre, sans aucun système bien arrêté.

« Lorsqu'on veut bien applaudir aux efforts d'un artiste, qu'il est loin d'être satisfait de son travail ! » s'écrie-t-il à la fin de l'analyse du *Huron*. Ailleurs, jugeant son œuvre entière, il dicte à Gluck l'arrêt suivant : « La nature vous donna le chant propre à la situation ; mais c'est aux dépens d'une harmonie plus sévère et plus compliquée que ce talent vous fut donné (1). »

Il est difficile de se mieux connaître, et, en s'exprimant de la sorte, Grétry simplifie et abrége notre tâche. A quoi bon d'ailleurs, comme nous le disions tout à l'heure, analyser minutieusement ceux de ses opéras que l'on applaudit encore de nos jours ? Et puis, si nous prétendions mentionner toutes les pages saillantes de ses chefs-d'œuvre, à quelle longue énumération ne serions-nous pas entraîné ? Pour ne citer que *Richard*, nous aurions à nous souvenir du chœur d'introduction, de l'entrée de Blondel, des couplets d'Antonio, de l'air *O Richard, ô mon roi !* du duettino *Un bandeau couvre les yeux,* des couplets du sultan Saladin, de la patrouille du deuxième acte, de l'air de Richard : *Si l'univers entier m'oublie,* de la célèbre romance *Une fièvre brûlante*, âme de l'ouvrage, du chœur des soldats et du morceau d'ensemble du troisième acte :

Oui, chevaliers, oui, ce rempart
Tient prisonnier le roi Richard !

Au lieu de nous exposer à dresser ici un catalogue de morceaux détachés, nous préférons compléter le jugement d'ensemble que Grétry a porté sur ses compositions dramatiques.

Ce qui surtout excite notre admiration dans l'œuvre de ce maître immortel, c'est sa parfaite entente des proportions à donner à l'ensemble comme à toutes les parties d'un opéra ; c'est son art d'enchaîner et de développer les scènes, de traduire fidèlement la parole et de recourir à cette fidélité de l'expression musicale pour tracer la physionomie propre à chacun de ses personnages. En prenant la déclamation pour guide, en croyant « que le musicien qui saurait le mieux la métamorphoser en chant serait le plus habile » (2), Grétry ne pensait pas qu'on lui reprocherait de « faire de l'esprit et non de la musique » (3). Sans doute il

(1) *Mémoires de Grétry*, t. I, p. 432.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 170.
(3) Ce mot est de Méhul.

a eu tort d'exagérer son système : il ne s'est pas aperçu que le compositeur qui, comme lui, se complaît dans la traduction trop littérale des vers, ôte le plus souvent à la phrase mélodique de son aisance ou de son charme et obtient de petits effets aux dépens de l'effet général, qu'il ne faut jamais sacrifier. En dépit de son amour excessif des détails, défaut de plus d'un peintre, Grétry n'en reste pas moins un modèle qu'on ne se lasse pas d'étudier. Il a excellé dans le genre naïf et pastoral, dans le style touchant et pathétique, et dans la musique bouffe, d'où il a banni la trivialité. Grâce à la richesse de son imagination, à son entente des convenances théâtrales et à son amour de la vérité dramatique, il a créé tout un monde de personnages pris sur le vif, et, par sa haute intelligence, par l'essence de son génie éminemment français, il a presque mérité d'être appelé le « Molière de la musique », surnom glorieux, mais écrasant, que n'ont pas craint de lui décerner ses passionnés admirateurs.

II.

Tandis que Philidor, Monsigny et Grétry écrivaient pour le théâtre de l'Opéra-Comique tout un répertoire attrayant, tandis qu'ils transformaient les pièces en vaudevilles ou à ariettes en véritables comédies lyriques et qu'ils introduisaient dans le drame musical la peinture des caractères, que devenait l'Académie royale de musique ? Cette scène privilégiée languissait tristement et se voyait condamnée à composer ses spectacles de fragments favoris, — expédient des directions dans l'embarras et leur ressource ordinaire, quand elles ont à traverser une période de mauvais jours. Sauf *l'Ernelinde* de Philidor, on n'y avait représenté aucun opéra vraiment remarquable, lorsque un jeune musicien, enfant d'Aix comme Campra et comme lui doué d'une vive imagination, y donna pour son début *l'Union de l'Amour et des Arts*. Malgré le prodigieux succès qu'obtint cet ouvrage de Floquet (1750-1785), il nous est impossible de le ranger au nombre des chefs-d'œuvre de l'école française : si la mélodie y jaillit abondante et naturelle, le style nous en paraît commun et mou. Les airs de ballet, il est vrai, se distinguent par la légèreté de leurs allures, et la chacone de l'acte de *Théodore* dut

sans doute à son rhythme heureux et nouveau la vogue dont elle a joui pendant cinquante ans. Mais Floquet, même après avoir complété ses études en Italie, ne possédait pas un talent assez vigoureux pour occuper la première place au théâtre de l'Académie, et il y échoua, le jour où il essaya follement de se poser en athlète capable de lutter avec un géant.

Ce géant qui allait triompher d'un adversaire bien autrement redoutable que Floquet, c'était le chevalier Christophe-Willibad Gluck (Weidenwang, 2 juillet 1714 — Vienne, 25 novembre 1787). Homme d'esprit, fin diplomate, caractère énergique et persévérant, compositeur d'une expérience consommée, Gluck avait renoncé depuis longtemps à sa première manière et s'était déjà déclaré le réformateur de l'opéra italien, lorsqu'il résolut d'aborder la scène française et qu'il entreprit de la régénérer. En donnant à Vienne, de 1761 à 1764, *Alceste*, *Paride ed Elena* et *Orfeo*, il avait pu juger de l'opposition que rencontre d'ordinaire un novateur; aussi ne se décida-t-il à se rendre à Paris qu'après s'être armé de toutes pièces pour le combat. Professions de foi, annonces dans les journaux, hommages publics rendus à J.-J. Rousseau, lettres à des écrivains dont il importait de s'assurer la bienveillance et le dévouement, il ne négligea aucune des manœuvres stratégiques qui aident à remporter une victoire décisive. Et cependant, sans la toute-puissante protection de Marie-Antoinette, son ancienne élève, l'illustre maître étranger n'eût peut-être pas réussi à faire représenter son *Iphigénie en Aulide*, tant sa venue en France avait éveillé d'ombrageuses susceptibilités et provoqué une ligue redoutable de gens intéressés à l'écarter de l'Académie de musique!

L'artiste de génie, heureusement, ne consent point à s'arrêter au milieu de sa marche, et il puise dans la lutte des forces nouvelles qui lui servent à renverser tous les obstacles. Secondé par P. Montan-Berton, fécond musicien lui-même, qui avait renoncé à tenir le bâton de mesure pour se consacrer exclusivement à l'administration du théâtre dont on lui avait confié la direction, — Gluck entreprit avec courage l'éducation du personnel entier de l'Opéra. Il réussit sans beaucoup de peine à discipliner les cinquante-six instrumentistes de l'orchestre conduits par le violoniste-compositeur L.-Jos. Francœur, parce que dans cette phalange de symphonistes on comptait des virtuoses distingués, tels que le flûtiste Rault, digne élève et successeur de Blavet; Rodolphe, qui au cor de chasse substitua le cor d'harmonie; Ant. Sallentin, hautboïste,

qui continua la méthode de son maître Fischer; Gaspard et Sadler qui, en 1770, introduisirent la clarinette dans l'orchestre, mais qui n'en savaient jouer que dans les tons d'ut, de si bémol et de la ; enfin plusieurs violonistes formés à l'école de Leclair et quelques violoncellistes appartenant à celle de Berteau. — Il lui fallut plus de patience et de temps pour instruire les artistes du chant et pour les contraindre d'observer les lois du rhythme et du goût; mais il usa de son indomptable volonté, et il finit par obtenir d'eux une interprétation satisfaisante : il parvint même à raccourcir les ballets, à réformer la mise en scène, à remédier enfin à tous les défauts qui déparaient habituellement la représentation des opéras du répertoire de l'Académie de musique.

L'apparition d'*Iphigénie en Aulide* marque donc, à tous les points de vue, une date célèbre dans l'histoire de notre première scène lyrique. Cette œuvre sévère et fortement conçue nous transporte en pleine Grèce : un souffle antique l'anime, et on la dirait écrite sous les yeux de Sophocle, plutôt encore que sous ceux d'Euripide. Quelle nouveauté hardie que cette ouverture où la voix de l'oracle éclate inexorable, où un formidable unisson sert à faire ressortir l'idée-mère du drame et à enchaîner étroitement la symphonie à l'action théâtrale !

Comme la déclamation de tous les airs est noble, juste et pathétique ! Ces airs, il le faut dire, se succèdent trop rapidement les uns après les autres, et l'on regrette que le librettiste n'ait pas vu qu'il ralentissait l'action en commettant cette insigne maladresse d'en placer jusqu'à trois de suite dans le même acte. Mais à quelles ressources ingénieuses ne sait point recourir Gluck pour varier les accents du récit et du chant déclamé! Quel excellent emploi des incises symphoniques et du style syncopé! Comme l'orchestre intervient à propos et sert à faire ressortir un mot ou à établir une dramatique antithèse! Que de suavité dans le chœur *Que d'attraits!* Quel éclat, quelle force, quelle surprise harmonique et quelles explosions entraînantes dans ce chant de triomphe : *Chantons, célébrons notre reine!*

« Avec cet air, on fonderait une religion, » — disait l'enthousiaste abbé Arnaud, en écoutant l'air d'Agamemnon : *Au faîte des grandeurs.* Quelle expression profonde dans l'air : *Par un père cruel à la mort condamnée!* Quelle émotion déchirante dans ce sublime récit :

J'entends retentir dans mon sein
Le cri plaintif de la nature !

Et la scène où Clytemnestre s'évanouit, et le duo entre Achille et Iphigénie, ce morceau qui donna lieu à tant de discussions passionnées, et le quatuor, et les airs de danse! Il nous faudrait, non pas précisément tout admirer sans la moindre restriction, mais tout analyser. D'autres ont eu cette bonne fortune de se livrer à un examen approfondi des chefs-d'œuvre de Gluck (1); quant à nous, les longs développements nous sont interdits, et nous devons, dans un essai comme celui-ci, nous contenter de résumer nos impressions et d'indiquer, en peu de mots, les traits caractéristiques du génie de chaque maître.

Et puis, la période de l'histoire de la musique dramatique dans laquelle nous sommes entrés n'a-t-elle pas été déjà maintes fois retracée? Elle nous semble trop généralement connue pour que nous puissions concevoir l'espérance d'apporter dans cette partie de notre travail des éléments nouveaux d'information ou des aperçus bien originaux. Que de volumes n'a-t-on pas écrits sur Gluck! Et qui n'a point assisté aux reprises d'*Orphée*, d'*Alceste* et d'*Iphigénie en Tauride?* Les mâles beautés de ces conceptions capitales nous sont devenues familières, et le deuxième acte d'*Orphée* n'a pas été moins religieusement écouté en 1859 qu'en 1774 : il n'y a eu qu'un cri d'admiration à l'audition de ce chef-d'œuvre. Comment ne se laisserait-on pas émouvoir et captiver par cette musique si vraie, si touchante, si puissamment dramatique! Et, dans *Alceste,* comment ne pas élever son âme à Dieu, quand retentit la *marche religieuse?* Comment; au contraire, ne se pas sentir le cœur glacé d'effroi, quand l'oracle d'Apollon de sa voix fatidique prononce cet arrêt terrible :

Le roi doit mourir aujourd'hui
Si quelqu'un au trépas ne se livre pour lui.

Entendez-vous cette note persistante, qui caractérise l'impassibilité des dieux infernaux, et sur laquelle passent les accords saisissants de l'orchestre? Quel trait d'inspiration réfléchie! Il n'a été perdu ni pour

(1) Nous ne rappellerons ici ni les *Observations sur l'Alceste* de J.-J. Rousseau, ni les morceaux analytiques de Suard, de l'abbé Arnaud, de Marmontel, de la Harpe, etc., ni les morceaux biographiques et critiques d'Ant. Schmid, de Siegmayer, de Riedel, de Miel, de Fétis, etc.; nous citerons seulement, parmi les plus récentes publications, les articles d'Hector Berlioz sur *Orphée* et *Alceste,* qu'il a recueillis dans son volume *A travers chants,* l'étude de Troplong sur *Armide* et l'essai de M. F. de Villars sur *les Iphigénie de Glück.*

l'auteur incomparable de *Don Giovanni*, ni pour le grand maître contemporain qui a écrit la belle scène de l'esplanade du premier acte d'*Hamlet*.

Dans *Iphigénie en Tauride*, expression la plus haute et la plus complète du génie de Gluck, il nous faudrait citer l'air de Thoas, les deux airs d'Iphigénie : *O malheureuse Iphigénie* et *Je t'implore et je tremble*, ainsi que l'air de Pylade, *Unis dès la plus tendre enfance*, — si nous ne préférions rappeler le sommeil d'Oreste, les remords qui déchirent l'âme de ce parricide menteur, les chœurs fougueux et les danses sauvages des Scythes. Quelle énergie dans cette dernière scène! Quelle chaude couleur! Quelle simplicité de moyens pour obtenir l'effet prodigieux de cette page éclatante! Enfin quelle énorme distance sépare ce divertissement des ballets aux ritournelles banales, aux rhythmes vulgaires, aux accents monotones!

Mais à quoi bon insister sur le style noble d'*Iphigénie en Aulide* et d'*Alceste*, sur l'expression pénétrante des chants pathétiques d'*Orphée*, sur l'énergie, la grandeur et la sublimité des accents de l'*Iphigénie en Tauride ?* Gluck, qui excellait dans les sujets tragiques, a tenu à prouver qu'il pouvait également briller dans le genre gracieux et descriptif, dans la peinture des tableaux voluptueux, dans la traduction des tendres sentiments, — et il a écrit son *Armide*. Cette œuvre, qui renferme des pages d'une douceur ineffable et un duo superbe d'élan et de chaleur, fut sa réponse à ceux qui lui reprochaient de manquer de mélodie et de faire hurler les chanteurs. La représentation de cet opéra ne servit qu'à soulever d'incroyables tempêtes : elle excita la colère des partisans de la musique italienne et des admirateurs de Piccinni, qui s'étaient déclarés les adversaires irréconciliables du réformateur de notre tragédie lyrique.

On sait quelle fut la vivacité de cette querelle. La guerre entre les Gluckistes et les Piccinnistes éclata plus violente encore que celle des Bouffons, parce que, cette fois, chaque combattant s'escrimait sous les yeux du maître qu'il adorait. Marmontel, La Harpe, Ginguené, d'Alembert, le chevalier de Chastellux, Framery, l'architecte Coquéau, y prirent la part la plus active. Avec quelle véhémence ils attaquèrent le chantre d'*Orphée* et d'*Iphigénie*, que défendaient si vaillamment Suard et l'abbé Arnaud! Marmontel, non content de dénigrer le génie de Gluck dans son *Essai sur les révolutions de la musique*, crut utile d'écrire un poëme entier, *Polymnie*, à la plus grande gloire de l'école italienne et

de son musicien de prédilection. N'était-ce pas, du reste, un moyen ingénieux d'insulter à son aise le compositeur qu'il était incapable d'apprécier ?

Il arriva précédé de son nom,
Il arriva le jongleur de Bohême :
Sur les débris d'un superbe poëme,
Il fit beugler Achille, Agamemnon;
Il fit hurler la reine Clytemnestre ;
Il fit ronfler l'infatigable orchestre;
Du *coin du roi* les antiques dormeurs
Se sont émus à ses longues clameurs ;
Et le parterre, éveillé d'un long somme,
Dans un grand bruit crut voir l'art d'un grand homme (1).

La Harpe ne manqua pas de s'élancer aussi dans cette mêlée littéraire, le front ceint du laurier des poëtes. A l'Anonyme de Vaugirard (Suard), qui s'était agréablement moqué de son pédantisme, il adressa les couplets suivants :

Je fais, Monsieur, beaucoup de cas
De cette science infinie,
Que, malgré votre modestie,
Vous étalez avec fracas
Sur le genre de l'harmonie
Qui convient à nos opéras ;
Mais tout cela n'empêche pas
Que votre *Armide* ne m'ennuie.

Armé d'une plume hardie,
Quand vous traitez du haut en bas
Le vengeur de la mélodie,
Vous avez l'air d'un fier-à-bras ;
Et je trouve que vos débats
Passent, ma foi ! la raillerie :
Mais tout cela n'empêche pas
Que votre *Armide* ne m'ennuie.

Votre style est plein d'embarras ;
De vos peintres la litanie,
Sur leurs talents votre fatras,
Sont une vaine rhapsodie,
Un orgueilleux galimatias,
Une franche pédanterie ;
Et tout cela n'empêche pas
Que votre *Armide* ne m'ennuie.

(1) V. *Œuvres posthumes de Marmontel*, p. 278.

Le fameux Glück, qui, dans vos bras,
Humblement se jette et vous prie,
Avec des tours si délicats,
De faire valoir son génie,
Mérite sans doute le pas
Sur les Amphions d'Ausonie ;
Mais tout cela n'empêche pas
Que son *Armide* ne m'ennuie (1).

On s'empressa de répondre à ces vers épigrammatiques et d'y répliquer, sur le même ton, à la vive satisfaction des gens d'esprit :

J'ai toujours fait assez de cas
D'une savante symphonie,
D'où résultait une harmonie
Sans effort et sans embarras.
De ces instruments hauts et bas,
Quand chacun fait bien sa partie,
L'ensemble ne me déplait pas ;
Mais, ma foi ! La Harpe m'ennuie.

Chacun a son goût ici-bas :
J'aime Glück et son beau génie,
Et la céleste mélodie
Qu'on entend à ses opéras.
De vos Amphions d'Ausonie
La période et ses fatras
Pour mon oreille ont peu d'appas ;
Et, surtout, La Harpe m'ennuie (1).

Voilà les compliments poétiques qu'échangeaient les écrivains mélomanes. L'abbé Leblond a recueilli ces aménités littéraires, avec la plupart des pièces importantes ou curieuses de la querelle musicale qui nous occupe, dans un volume qu'il a intitulé : « Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par le chevalier Gluck. » Les champions de l'école italienne, ainsi qu'on en a pu juger par les citations qui précèdent, accusaient l'auteur d'*Iphigénie* et d'*Alceste* de composer des opéras où l'on trouve « peu de chant, peu de naturel, peu d'élégance et de noblesse ». Ils prétendaient que le bruit de son orchestre ne sert qu'à couvrir les défauts de ses modulations tudesques ; que l'accompagnement de son récitatif n'est qu'une imitation *en charge* du récitatif obligé de l'opéra italien ; que ses chœurs sont moins

(1) *Journal de Paris*, du 2 et du 3 novembre 1777.

dramatiques que ceux de Rameau; que ses duos tâchent de ressembler aux duos dialogués, et mieux dessinés que les siens, qu'il avait entendus en Italie. Ils ne lui pardonnaient pas « son harmonie escarpée et raboteuse, les modulations rompues et incohérentes de ses airs, les traits mutilés et disparates qu'on y rencontre, et surtout la négligence qu'il mettait à choisir ses motifs et à suivre ses dessins, à donner de l'analogie et de la rondeur à son chant » (1). Bref, ils se refusaient à le considérer comme un génie créateur.

C'était nier la lumière, mais la passion aveugle toujours. A la critique dénigrante et systématique de Marmontel et de La Harpe, l'abbé Arnaud opposa les leçons que dicte l'amour du beau. Sa *Profession de foi en musique* mériterait d'être reproduite ici tout entière, car elle touche à plus d'un point du programme qui nous est imposé et résout certaines questions d'esthétique musicale d'après des règles que nous avons adoptées. Nous n'en détacherons pourtant qu'un petit nombre de paragraphes.

« Tout art qui n'excite que des sensations passagères n'est plus qu'un métier aux yeux du vrai philosophe, » — commence par dire l'abbé Arnaud.

« Dans les beaux-arts, la convenance est la loi première et suprême, et jamais cette loi ne fut plus scandaleusement violée que dans les opéras italiens.

« Dans tout ouvrage dramatique, l'auteur, qu'il soit poëte, peintre ou musicien, loin d'affecter de montrer son art, doit mettre toute son application à le cacher. »

Et, prenant à partie La Harpe, l'abbé Arnaud continue ainsi : « Ces airs que vous vantez tant et qui se font entendre d'un bout de l'Europe à l'autre, sont presque tous jetés dans le même moule, et les différences qu'on y remarque doivent passer pour des variations plutôt que pour des variétés.

« Les ornements gothiques déshonorent beaucoup moins l'architecture que ce que vous appelez *richesse* ne déshonore la musique dramatique.

« Ce que vous nommez *pauvreté* est aux yeux des vrais connaisseurs cette élégante et noble simplicité qui fait le prix des beaux-arts et le caractère de tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité.

(1) Marmontel, *Essai sur les révolutions de la musique.*

« Dans les opéras italiens, la base de l'intérêt du poëme n'est que dans la scène, et la scène est tellement négligée par les compositeurs italiens, qu'on ne daigne pas même l'écouter.

« Le spectateur dispensé de faire attention à ce qui précède l'air, ainsi qu'à ce qui le suit, n'apporte au théâtre que ses oreilles, et ce n'est aussi qu'à caresser ou à étonner les oreilles que le compositeur emploie tout son talent.

« On rencontre, il est vrai, dans les opéras italiens des airs d'une grande et belle expression, mais ils ne s'y montrent que de très-loin en très-loin, et deux ou trois beaux airs ne font pas plus un bel opéra que deux ou trois belles tirades ne font une belle tragédie. Ces airs d'ailleurs ne sont jamais dramatiques; car, de même que dans un tableau une figure peut être pleine d'expression et ne point se grouper avec les autres figures et demeurer même étrangère à l'action représentée, — de même, dans le mélodrame, un air peut être très-expressif sans tenir à ce qui précède ni à ce qui suit, sans devoir et sans communiquer une partie de son effet aux morceaux qui l'environnent, et dès lors, tout plein d'expression qu'il est, cet air n'est point dramatique.

« Dans ces airs mélodieux que vous aimez tant à retenir, le compositeur s'occupe si peu des paroles, que souvent il en change le sens pour avoir un mot plus favorable ; plus souvent encore, pour carrer sa période, pour arrondir le chant, il termine le sens musical quand le sens verbal est encore suspendu. De tels airs n'en sont pas moins vivement applaudis, tant on est accoutumé à regarder la musique comme un art dont l'effet ne doit point aller au-delà de l'oreille (1). »

Ce langage nous semble conforme aux lois d'une critique sage et féconde. La *Profession de foi* de l'abbé Arnaud peut, du reste, passer pour la paraphrase de la belle épître dédicatoire que Gluck plaça en tête de sa partition d'*Alceste*. Qu'on nous permette de citer aussi cette déclaration de principes :

« Lorsque j'entrepris de mettre en musique l'opéra d'*Alceste*, dit l'auteur de cette tragédie lyrique, je me proposais d'éviter tous les abus que la vanité mal entendue des chanteurs et l'excessive complaisance des compositeurs avaient introduits dans l'opéra italien, et qui du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles, en avaient fait le plus ennuyeux et le plus ridicule. Je cherchais à réduire la musique à sa véri-

(1) V. *Œuvres de l'abbé Arnaud*, t. II, pp. 418-425.

table fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus. Je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoute à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours.

« Je me suis donc bien gardé d'interrompre un acteur dans la chaleur du dialogue pour lui faire attendre une ennuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter au milieu de son discours sur une voyelle favorable, soit pour déployer dans un long passage l'agilité de sa belle voix, soit pour attendre que l'orchestre lui donnât le temps de reprendre haleine pour faire un point d'orgue.

« Je n'ai pas cru non plus devoir ni passer rapidement sur la deuxième partie d'un air, lorsque cette deuxième partie était la plus passionnée et la plus importante, afin de répéter régulièrement quatre fois les paroles de l'air ; ni finir l'air où le sens ne finit pas, pour donner au chanteur la facilité de faire voir qu'il peut varier à son gré et de plusieurs manières un passage.

« Enfin j'ai voulu proscrire tous ces abus contre lesquels, depuis longtemps, se récriaient en vain le bon sens et le bon goût.

« J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux et leur en indiquer le sujet ; que les instruments ne devaient être mis en action qu'en proportion du degré d'intérêt et de passion, et qu'il fallait éviter surtout de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et le récitatif, afin de ne pas tronquer à contre-sens la période, et de ne pas interrompre mal à propos le mouvement et la chaleur de la scène.

« J'ai cru encore que la plus grande partie de mon travail devait se réduire à chercher une belle simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté ; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation et liée à l'expression ; enfin il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet. »

De tels préceptes ne seront jamais inutiles à rappeler, et, dans tous les temps, il y aura profit à les suivre.

Nos lecteurs viennent d'entendre les principaux arguments que faisaient valoir les amis des voluptueuses cantilènes italiennes et les partisans éclairés du maître, qui déclarait avec raison que « le simple, c'est le

beau ». Des idées mélodiques! s'écriaient les premiers. Du chant, du chant, toujours du chant! — Les seconds leur répondaient: De l'expression, de la vérité, de la force dramatique!

Et Grimm, se posant en arbitre de la querelle qui passionnait Gluckistes et Piccinnistes, émettait cette opinion sur la musique du rénovateur de notre tragédie lyrique: « Je ne sais si c'est là du chant, mais peut-être est-ce beaucoup mieux. »

C'était beaucoup mieux, croyons-nous: c'était le drame musical tel que le comprenait B. Marcello; c'était, selon l'expression du savant P. Martini, « l'union de toutes les plus belles parties de la musique italienne, avec quelques-unes de la française et avec les grandes beautés de la musique instrumentale allemande » (1), c'est-à-dire la création de la musique cosmopolite.

Gluck, en effet, ne s'est pas contenté de déclamer juste et de bannir du théâtre tous les vains et faux ornements. S'il n'eût fait que reprendre et perfectionner l'œuvre de Lully et de Rameau; s'il s'était borné à chasser le clavecin d'accompagnement de l'orchestre, à y introduire la harpe et les trombones, à se servir de clarinettes, à marier heureusement les instruments, à donner plus de puissance et d'intérêt à la symphonie, à recourir à l'interruption momentanée des sons et à trouver dans cet artifice un des moyens magiques de varier et d'augmenter les effets du discours musical, — sans doute nous lui devrions déjà de la reconnaissance; mais nous n'aurions pas à le considérer comme un des maîtres souverains de l'art. Qu'a-t-il donc imaginé d'extraordinaire? Il a reconnu que la musique n'a pas pour mission de flatter seulement les sens, et il a prouvé que les beautés morales sont aussi de son domaine. Il a dédaigné « les coquetteries du métier qui ne disent rien à l'âme » (2), et, suivant la recommandation de Pythagore, il a préféré les muses aux sirènes. Il a entrepris de peindre des caractères et la société antique elle-même, et, dans cette œuvre créatrice, il a su prêter à chacun de ses héros des accents conformes à leurs sentiments ainsi qu'à l'esprit de leur époque. Il s'est servi de l'orchestre pour ajouter à la force d'une situation dramatique ou pour mettre en opposition le calme apparent d'un personnage avec les agitations de sa conscience. Il s'est montré,

(1) Pour le texte italien de la lettre du P. Martini à l'abbé Arnaud, contenant cette appréciation, V. l'abbé Leblond, *Mémoires précités*, p. 249.

(2) Ce mot est de M. Ingres, admirateur passionné de Glück. V. *Ingres*, par le vicomte Henri Delaborde, p. 142.

en un mot, dans tous ses opéras français un noble musicien, un vrai poëte et un profond penseur.

Comme Pierre Corneille, il a doté notre scène de tragédies sublimes, et si l'on a pu justement reprocher à l'auteur du *Cid*, des *Horaces*, de *Cinna*, de *Polyeucte* et de *Pompée* d'avoir trop aimé Lucain et Sénèque, peut-être serait-on également en droit de regretter que Gluck ait subi l'influence de l'école déclamatoire qui prévalait en France au temps des encyclopédistes. Mais, ainsi que le grand écrivain dramatique, par quels traits ineffaçables ne sait-il pas racheter un peu d'enflure ou de monotonie et quelques phrases embarrassées, quelques légères incorrections de style! Entre ces deux mâles génies, plus réfléchis que spontanés, nous trouvons encore ce point de ressemblance : leurs tragédies ont toutes un type de grandeur commun, mais elles diffèrent les unes des autres par la physionomie, par les formes et par les caractères. Leur théâtre enfin n'amollit pas; tout au contraire, il élève, il fortifie les cœurs. C'est là ce qui met leurs chefs-d'œuvre à l'abri des caprices de la mode et des injures du temps.

III.

Nous ne demanderons pas aux opéras de Piccinni la puissante énergie, la noblesse et la sublime grandeur des drames lyriques de Gluck. Contraints de céder aux exigences tyranniques des cantatrices, obligés de flatter l'amour-propre maladif de ces êtres infortunés qui avaient renoncé au titre d'hommes pour passer à l'état de dieux du chant, les maîtres italiens du dix-huitième siècle étaient fatalement condamnés à négliger la partie essentielle de leur œuvre pour consacrer tous leurs soins à des beautés accessoires, à trahir la vérité de l'expression au profit de l'élégance de la forme, à sacrifier sans cesse l'élément dramatique à l'élément vocal. Nicolas Piccinni (1) (1728-1800) ne sut pas se soustraire à ce misérable joug des virtuoses que, de son temps, subirent les meil-

(1) On a coutume d'écrire Piccini, Picciniste; c'est une faute dont nous avons tenu à ne point nous rendre coupable. Le compositeur napolitain mettait deux *n* à son nom, ainsi qu'il est aisé de s'en convaincre en ouvrant les partitions qui sont à la Bibliothèque du Conservatoire et qui portent sa signature autographe.

leurs compositeurs de l'école napolitaine et Gluck lui-même ; mais, s'il ne possédait ni la force de volonté, ni le génie profond qu'exige le rôle d'un réformateur austère, il se distingua du moins, dès son début, par des qualités brillantes, se produisit avec autant de succès dans le genre bouffe que dans le genre sérieux et se plaça vite au rang des novateurs heureux, en imaginant des coupes de morceaux qu'on n'avait pas encore employées. Il donna d'abord à la forme de l'air à deux mouvements plus d'intérêt et de perfection, parce qu'il eut soin d'en mieux proportionner les dimensions. A l'ancien duo, composé d'une première partie lente et grave, que suivait un mouvement plus vif, mais très-court, après lequel on reprenait en entier le motif dialogué et l'ensemble de la première partie ; à ce duo d'une allure encore scolastique et pédantesque, il préféra un morceau disposé d'une façon plus naturelle et présentant l'enchaînement logique de deux mouvements séparés et caractéristiques : le premier, modéré ; le second, rapide et entraînant. C'était comprendre que l'effet musical et scénique exige une progression soutenue, — *vires acquirit eundo ;* aussi le beau duo de *l'Olimpiade* (1761) *Ne' giorni tuoi felici* devint-il un modèle que Paisiello seul a réussi à surpasser. Mais les améliorations introduites par Piccinni dans la musique dramatique n'ont pas simplement porté sur la construction de l'air et du duo. Ce compositeur a aussi perfectionné les finales, dont l'invention est généralement attribuée à Logroscino. Aux duos, trios ou quatuors qui, avant lui, terminaient un acte d'opéra, ce dernier maître napolitain avait substitué des morceaux d'ensemble de dimensions plus étendues et qui, par suite de l'entrée successive de divers acteurs, permettaient d'animer la scène en y faisant contraster les caractères et les passions des personnages qui l'occupaient. Une *strette*, ou mouvement serré, réunissait toutes les voix et servait de péroraison finale. Piccinni conçut la pensée ingénieuse de mieux faire ressortir chaque épisode de la situation théâtrale ou chaque modification des sentiments qu'il avait à rendre, au moyen d'un changement de mouvement, de rhythme, de mode ou de ton. *La Cecchina* ou *la buona Figliuola* (1760) offrit le premier exemple de ces finales ainsi coupés : la variété musicale qui en résulte parut tout à fait piquante et ajouta encore à l'attrait de ce délicieux ouvrage, qui a joui au siècle dernier d'une longue vogue bien méritée. En Italie, on le voit, de même qu'en France, c'est à l'opéra bouffe que le drame lyrique doit quelques-uns de ses progrès les plus marquants.

L'auteur de *la Cecchina* et des *Viaggiatori felici,* de *l'Olimpiade* et

d'*Alessandro nell' Indie* s'était, par ces remarquables ouvrages, placé à la tête des compositeurs de l'école italienne, lorsqu'il vint s'établir à Paris et y écrire son opéra de *Roland*. Ainsi que Gluck, il arriva dans notre pays avec un nom déjà célèbre, avec un portefeuille garni de mélodies, où il pouvait puiser largement en cas d'urgence, bref, avec la connaissance la plus complète de l'art du chant et de l'art du théâtre. Par exemple, en sa qualité de Napolitain, il était en droit de ne se pas montrer un habile linguiste : il ne savait pas le français, et il lui fallut l'apprendre sous les yeux de son dévoué collaborateur Marmontel, qui s'imposa la tâche de lui scander ses vers et de les orner de signes de quantité, comme s'il se fût agi de spondées et de dactyles latins. Cette ignorance de notre langue nuisit singulièrement à Piccinni et nous explique pourquoi les quinze ouvrages qu'il a écrits pour nos deux principales scènes lyriques renferment de nombreuses fautes de prosodie. Il faut cependant lui rendre cette justice que sa déclamation s'améliora de plus en plus : dans *Roland*, on la trouve bien embarrassée ; dans *Didon*, elle ne laisse presque plus rien à désirer. Toute comparaison d'ailleurs nous semble aujourd'hui impossible entre Gluck et Piccinni, et nous ne nous expliquons guère que de maladroits amis aient pu conseiller à l'auteur d'*Atys* de composer une *Iphigénie en Tauride*, après celle du maître grandiose que le docteur Burney a surnommé le Michel-Ange de la musique.

Piccinni savait mieux exprimer la grâce que la force : il s'entendait mieux à peindre les sentiments délicats que les passions véhémentes ; les scènes de tendresse que les péripéties tragiques. Son air de Médor : *Je vivrai si c'est votre envie*, le chœur des amants enchantés, la scène de la fontaine, le beau duo d'Angélique et Médor et même la grande scène du désespoir de Roland, dans l'opéra de ce nom ; le délicieux chœur des songes, dans *Atys* ; l'air mélodieux : *Reste, au nom de la patrie* ; l'air admirable : *Cruel ! et tu dis que tu m'aimes*, et le chœur des prêtresses, dans *Iphigénie en Tauride*, ne prouvent-ils pas incontestablement que son génie musical lui inspirait des chants suaves et pénétrants ? — *Didon* présente le sujet le plus favorable auquel il pût appliquer les heureux dons qu'il avait reçus de la nature ; aussi le rôle de cette reine infortunée est-il tracé de main de maître, et la scène capitale : *Non ! ce n'est pas pour moi, c'est pour lui que je crains* et l'air *Ah ! que je fus bien inspirée* compteront toujours parmi les plus belles inspirations de Piccinni.

Mélodiste élégant et naturel, symphoniste limpide et chantant, écrivain correct et facile, artiste épris des lignes pures et des contours harmonieux, Piccinni dans toute sa musique parle plutôt aux sens qu'à l'âme de ses auditeurs. Ses chants, plus développés et plus coulants que ceux de Gluck, manquent trop souvent d'énergie, de couleur et d'unité. Ils nous renvoient, comme un miroir fidèle, l'image de son caractère honnête, aimant et doux ; ils révèlent le musicien né pour jouir en paix des joies tranquilles du foyer domestique, mais mal armé pour soutenir les assauts acharnés d'une bataille artistique et pour affronter les épreuves d'une époque que traversa la tourmente révolutionnaire.

Après la venue de la compagnie italienne dont il avait dirigé les représentations avec une habileté consommée, après l'insuccès d'*Écho et Narcisse* et le départ de Gluck, Piccinni, protégé par la reine Marie-Antoinette, conçut probablement l'espoir d'occuper seul la première place au théâtre de l'Opéra. L'aimable, spirituel, brillant et gai Salieri (1750-1825) ne lui permit pas de conserver longtemps cette illusion. Ce compositeur, qui s'était essayé avec succès sur la scène italienne avant de devenir l'élève favori de Gluck, avait gagné aux leçons que lui avait données l'auteur d'*Orphée* et d'*Iphigénie* d'agrandir sa manière et d'écrire d'un style plus ferme, plus vigoureux. Il s'était tellement imbu des principes de son maître, que le réformateur de notre tragédie lyrique le choisit pour écrire *les Danaïdes*. Les Parisiens apprirent, lorsqu'on l'eut représenté douze fois de suite avec une faveur croissante, que cet ouvrage est en entier d'Antoine Salieri et non de Gluck, ainsi qu'on le leur avait d'abord annoncé. L'étonnement du public fut extrême ; mais comment des amateurs même éclairés n'eussent-ils pas été victimes de cette déclaration trompeuse, de cette innocente supercherie ? A l'audition de ces beaux chœurs : *Descends dans le sein d'Amphitrite* et *Gloire, évan, évoé !* ne croit-on pas reconnaître la voix mâle de Gluck ? Ne retrouve-t-on pas aussi dans l'air d'Hypermnestre : *Par les larmes dont votre fille*, et dans l'air de Danaüs : *Jouissez d'un destin prospère*, ces accents dramatiques et ces puissants effets qu'on admire chez le Pierre Corneille de l'opéra français ?

Rien n'est dangereux dans la carrière d'un artiste comme un premier succès éclatant : Salieri s'en aperçut quand il donna ses *Horaces*. On reçut froidement cet ouvrage ; on fit, au contraire, un accueil enthousiaste à *Tarare*, tragi-comédie de Beaumarchais, pour la représentation de laquelle on déploya le plus grand luxe de mise en scène et qui

fut jouée et chantée dans la perfection. Colorée, expressive et chaude dans la partie dramatique, animée et spirituelle dès que paraît Spinette ou Calpigi, cette partition renferme, comme celle des *Danaïdes*, des chœurs remarquables, des couplets qui sont devenus populaires et des airs d'une coupe habile et sûre. Le sentiment des justes proportions, l'art de bien disposer ses morceaux et de ramener à propos une idée principale, voilà les qualités maîtresses du fécond Salieri. Cette science des rentrées avec ou sans préparation et cette bonne entente de la coupe d'une scène lui ont suffi pour conquérir une place estimable dans l'histoire de la musique dramatique et pour rester, même après Mozart, dont il fut si jaloux, le modèle et l'oracle des musiciens allemands.

Piccinni rencontra dans un de ses compatriotes et ancien condisciple un autre rival qui vint lui disputer le sceptre de l'Opéra. Framery avait traduit deux ouvrages italiens de Gaspard Sacchini (1734-1786) qu'il avait adaptés aux exigences du théâtre de l'Opéra-Comique, et *l'Isola d'amore*, donnée en 1775, sous le titre de *la Colonie*, ainsi que *l'Olympiade* (1777), avait été reçue avec une telle faveur, que l'on joua deux cents fois de suite le premier de ces opéras (1). Framery vit dans ce long succès un augure de nouvelles et glorieuses victoires : il manda son illustre collaborateur à Paris et il arrangea pour l'Académie de musique *Rinaldo* et *il gran Cid* qui y furent représentés, toujours grâce à la protection de la reine, sous le titre de *Renaud* et de *Chimène ou le Cid*. On ne parut pas goûter les pures et suaves cantilènes de *Renaud*, et, seuls, les musiciens remarquèrent dans l'opéra de *Chimène* la coupe du grand duo, les airs de soprano et de ténor, le chœur : *Oui, nous allons te suivre*, qui répond à l'appel de Rodrigue et qui forme une sorte de finale. — *Dardanus*, en dépit de l'air de femme : *Arrachez de mon cœur le trait qui le déchire*, de plusieurs beaux airs de ténor, d'un duo mouvementé et de chœurs bien rhythmés ; *Dardanus*, en dépit de toutes ces pages dignes de notre souvenir, ne reçut non plus qu'un accueil peu flatteur. La faveur ne commença de s'attacher à cette musique qu'après la représentation d'*Œdipe à Colone :* c'est rappeler que la renommée sourit trop tard à Sacchini, et qu'il ne put jouir de son triomphe. Que de fois, hélas ! le public a ainsi découragé un auteur de son vivant et ne s'est montré juste envers lui qu'après sa mort !

(1) V. de La Borde, *Essai sur la musique*, t. IV, p. 133.

Ce qui nous paraît surtout à louer dans *Œdipe à Colone,* c'est la franchise des mélodies et des rhythmes, l'élévation soutenue du style, la noblesse de la pensée et le sentiment de la simplicité antique. Les rôles d'Antigone et d'OEdipe sont très-bien dessinés. Les airs de Polynice : *Le Fils des dieux, le successeur d'Alcide* et *Un père est toujours père ;* l'air de Thésée : *Du malheur auguste victime ;* le chœur syllabique et plein d'élan : *Nous braverons pour lui les plus sanglants hasards ;* le chant solennel des prêtres : *O vous que l'innocence même ;* le bel air d'OEdipe : *Elle m'a prodigué sa tendresse et ses soins ;* le duo entre OEdipe et Polynice et le trio : *Les pères et les rois,* sont des morceaux que connaissent tous les amateurs de l'ancien répertoire.

On retrouve quelques-unes des qualités dominantes de Sacchini dans sa partition posthume d'*Arvire et Evelina,* dont le troisième acte fut terminé par J.-B. Rey (1734-1810), l'auteur des airs de danse d'*Œdipe* et de *Tarare* et de l'opéra peu original, mais fort applaudi, d'*Apollon et Coronis.* L'air : *Oui, vous pouvez tout sur moi,* et le duo pathétique : *Ah! daignez, daignez m'entendre,* méritent d'être signalés comme deux belles pages qu'on aime encore à écouter.

De même que Piccinni, Sacchini avait le don des mélodies suaves, des chants heureux et venus sans effort. Son harmonie est correcte, son instrumentation claire, facile d'exécution et sonore ; mais ni l'une ni l'autre ne présentent beaucoup d'intérêt : Gluck est bien autrement original et incisif, sous ce double rapport, que les deux maîtres napolitains avec qui s'efforça de rivaliser plus d'un musicien français.

Parmi ceux qui ambitionnèrent d'occuper la scène de l'Opéra, nous citerons Jos. Candeille (1744-1827), auteur de *Pizarre,* où l'on reconnaît un assez bon instinct dramatique ; Le Froid de Méreaux (1745-1797) dont l'*Alexandre aux Indes* ne peut soutenir la comparaison avec celui de Piccinni ; J.-B. Moyne, dit Lemoyne (1751-1791) et Vogel (1756-1788). Imitateur maladroit de Gluck dans *Électre,* Lemoyne s'inspira de Piccinni dans *Phèdre,* puis de Sacchini dans *Nephté,* que nous n'estimons pas son plus mauvais ouvrage. Il revint ensuite à la manière française dans *les Prétendus,* que nous trouvons à présent une pauvreté musicale d'une excessive fadeur, mais dont l'ariette : *Trois époux pour un,* et le duo : *Je cours présenter mes hommages à la fille de la maison,* n'en ont pas moins joui d'une véritable popularité pendant près de cinquante années.

Vogel, à nos yeux, ne saurait être classé non plus parmi les musiciens

vraiment originaux ; il a eu du moins le bon esprit de se montrer constant dans son admiration pour Gluck. C'est dans le style du chantre d'*Orphée* qu'il a écrit la *Toison d'or*, où l'on remarque de beaux chœurs, l'air : *Hélas! à peine un rayon d'espérance*, et l'air de Médée : *Ah! ne me parlez plus d'amour*. Son opéra posthume de *Démophon* renferme également plusieurs airs d'une bonne déclamation, un quatuor et des chœurs qui dénotent de l'instinct dramatique ; mais la page inspirée et capitale de Vogel, c'est l'ouverture de ce dernier ouvrage. La première partie en reste vraiment belle, et si la seconde produit peu d'effet après cet allegro en *fa mineur* si coloré, cela tient à ce que ce morceau symphonique a été écrit en vue du théâtre et non pour être entendu dans une salle de concert : il forme la préface du drame et s'enchaîne habilement avec la scène initiale de *Démophon*.

Depuis l'apparition de Gluck jusqu'à 1789, notre première scène lyrique ne cessa d'être ainsi occupée concurremment par des compositeurs qui suivaient deux voies opposées. L'ancienne musique française, de son côté, conservait aussi des partisans, et l'on s'en aperçut forcément, lorsque Gossec et Candeille remirent au théâtre des sujets traités avant eux par Lully et Rameau. Les morceaux les plus goûtés ne furent pas ceux des auteurs nouveaux : les loges et le parterre n'applaudirent que les pages empruntées aux partitions des vieux maîtres favoris. La justice exigeait qu'on fêtât une dernière fois ces inspirations d'un autre âge ; cependant on se vit bientôt obligé de reconnaître que les deux plus illustres représentants de notre scène lyrique étaient dépassés, et que le répertoire fondé par eux n'avait pas seulement besoin d'être rajeuni, mais qu'il était sur le point de disparaître à jamais.

Avec la venue en France de Gluck et de Piccinni coïncident encore deux faits qu'il importe de ne pas omettre : l'installation du ballet-pantomime au théâtre de l'Académie de musique et la traduction ou l'adaptation à la scène française des livrets de Métastase et des opéras italiens.

Dès l'année 1708, la duchesse du Maine avait conçu l'idée du ballet-pantomime (1), et nous avons dit au commencement de ce chapitre que, sous la direction de Monnet, l'Opéra-Comique s'était empressé d'adopter ce divertissement populaire et de le métamorphoser en pièces d'un

(1) Elle choisit Jean Balon et M[lle] Prévost, danseurs de l'Opéra, pour mimer la scène finale du quatrième acte des *Horaces* de P. Corneille, et cet intermède, mis en musique par Mouret, figura souvent parmi les divertissements des « Nuits de Sceaux ».

vif attrait artistique. A l'Opéra, comme au spectacle forain, ce fut Noverre qui créa le ballet d'action et en fit un drame musical d'un genre particulier, puisque la symphonie instrumentale y tient lieu de la parole et du chant.

Ce chorégraphe a-t-il eu raison de croire que son art se prête à la représentation des fables les plus sérieuses et de traduire en gestes, en pas nobles et en attitudes les actions les plus tragiques ? Nous pensons qu'il ne faut pas trop demander à la mimique et qu'il est imprudent de changer le ballet en une sombre tragédie qui resterait incompréhensible, sans le secours d'un livret. Dans cette sorte de pièces récréatives, il importe d'éviter soigneusement tout ce qui exige de longues expositions, tout ce qui ressemble à des raisonnements profonds, tout ce que le meilleur mime ne saurait rendre clairement : les sujets dramatiques les plus simples, les plus courts, les plus pittoresques et les plus animés nous paraissent, par conséquent, ceux qui conviennent le mieux à la chorégraphie.

La danse, qu'on a coutume de considérer comme l'idéal du mouvement dans l'espace, double d'attrait en s'alliant avec la musique, qui est, grâce au rhythme, l'idéal du mouvement dans la durée ou le temps. Les combinaisons rhythmiques jouent donc un rôle fort important dans tous les ballets, et, pour qu'elles soient bien imaginées, le compositeur et le chorégraphe ont soin d'aller toujours les puiser à la même source d'inspiration ; mais, par leur caractère, par leur expression et par leur style, les mélodies peuvent et doivent compléter la signification du geste et du jeu de la physionomie. C'est dire que la musique de ballet ne mérite l'attention du critique et le souvenir de l'historien qu'autant qu'elle est originale. Au dix-huitième siècle, on l'empruntait en majeure partie aux ouvrages les plus aimés du répertoire : on y trouvait cet avantage de faire servir les paroles d'un motif connu à l'explication d'une péripétie dramatique. Cette habitude de recourir à ce qu'on nommait des « airs parlants » n'a pas été facile à déraciner, nous le verrons plus tard. Il se passa bien des années aussi, avant que le genre créé par Noverre devînt une véritable fête pour les yeux, une poétique féerie où les virtuoses du chant sont remplacés par les virtuoses de la danse ; un cadre charmant où les pas seuls, les pas de deux, de trois, de quatre, etc., et les ensembles chorégraphiques correspondent exactement aux airs, aux duos, aux trios, aux quatuors et aux chœurs qui remplissent un opéra ; une série de tableaux gracieux, variés, mouvementés et brillants, fantastiques ou

dramatiques, qui enchantent le regard, divertissent l'esprit et qui captivent les artistes aussi bien que les dilettantes, parce qu'ils permettent au symphoniste de se livrer au caprice de son imagination, de donner un plein essor à son talent descriptif et scénique.

En même temps que le ballet-pantomime commençait à devenir une cause de progrès pour la musique instrumentale, les traductions s'acclimataient sur nos scènes lyriques. Il n'est pas aisé d'approprier à notre langue, surchargée de syllabes muettes, les chants d'une langue sonore comme l'est celle de nos voisins d'au-delà des Alpes : à cette besogne ingrate et difficile, nos poëtes gagnèrent de perfectionner le mécanisme de leurs vers et d'apprendre que la variété des rhythmes, en poésie, engendre la variété des tours mélodiques. Ces traductions les contraignirent, en outre, d'établir un point de comparaison entre le comique des Italiens et le nôtre. Elles contribuèrent enfin à nous montrer sous tous ses aspects le génie de cette suave et spirituelle école napolitaine que représentèrent si bien à Paris Piccinni, Sacchini et Paisiello. *Le Roi Théodore* de ce dernier maître compléta la série des opéras dans lesquels nos compositeurs puisèrent des leçons profitables : le septuor qui termine le premier acte en est devenu classique, et Lesueur aimait à le citer à ses élèves. Ce morceau, qu'il déclarait sublime, produisit, lors de son apparition, un effet prodigieux et par les moyens les plus simples, car aucun effort harmonique ne s'y laisse soupçonner. Cette page suffirait pour classer Paisiello (1741-1816) au nombre des artistes inventifs et novateurs, si ses nombreux opéras italiens et entre autres *la Fracastana*, *le Due contesse*, *la Disfatta di Dario*, *il Demofoonte*, *il Barbiere di Siviglia*, *la Molinara*, *Nina pazza per amore*, *i Zingari in fiera*, *l'Olimpiade*, *il Pirro* et bien d'autres encore, ne prouvaient surabondamment la grâce adorable et la fécondité de ses idées, le charme pénétrant de son style mélodique et le soin qu'il prit de renouveler les moules dans lesquels il jeta sa pensée. Continuant l'œuvre de Piccinni, il perfectionna l'air à deux mouvements et introduisit les finales ainsi que les introductions dans l'opéra sérieux. Il imagina ensuite de couper ses airs soit par un chœur, soit par une marche militaire (1); il eut l'esprit de raccourcir et parfois même de supprimer les ritournelles, afin de moins ralentir l'action dramatique; enfin il réussit à varier l'in-

(1) C'est dans *la Disfatta di Dario* qu'il écrivit un air à deux mouvements qu'un grand nombre de compositeurs ont pris pour modèle, et dans *il Pirro* que se trouve un air sur lequel vient s'ajuster une marche militaire.

térêt de ses accompagnements d'orchestre par l'emploi fréquent des instruments à vent et plus particulièrement par l'heureuse intervention de la clarinette et du hautbois, instruments choisis à souhait pour ajouter l'attrait du coloris à la beauté du dessin musical.

L'école napolitaine, illustrée par les travaux que nous venons de mentionner et d'apprécier rapidement, ne pouvait que grandir dans l'estime des connaisseurs, et ses adversaires eux-mêmes remarquaient avec satisfaction que, au point de vue instrumental, elle commençait à tenir compte des enseignements de Gluck. Les deux systèmes qui avaient provoqué les longues et vives discussions des Gluckistes et des Piccinnistes, continuaient toutefois d'avoir chacun leurs représentants attitrés, et l'on attendait encore le compositeur destiné à concilier dans son œuvre l'expression avec la mélodie, la vérité dramatique avec la grâce enchanteresee. Qui s'est ainsi posé en conciliateur suprême, au lendemain même des batailles qu'avaient livrées les deux écoles rivales? Qui a revêtu les chants limpides, suaves et pénétrants des Italiens, de l'harmonie profonde et colorée des symphonistes allemands? Quel est ce magicien irrésistible qui a su réunir les eaux fécondes de la double source à laquelle s'alimente l'inspiration des musiciens? Qui donc a dévoilé à l'austère génie des peuples religieux du Nord et à l'imagination créatrice des nations voluptueuses du midi de l'Europe que la mission de l'artiste est de rendre sensible la beauté idéale et que le véritable but de l'art musical est « d'émouvoir l'âme en l'ennoblissant » ? (1) — Le lecteur a déjà répondu pour nous : ce maître divin, c'est Mozart.

On sait qu'il fut un virtuose prodigieux, qu'il se montra vraiment *un enfant sublime* avant de se distinguer dans tous les genres de composition musicale et d'y laisser des modèles qui sont la perfection même. Contemporain de Fr.-Jos. Haydn (1732-1809), ce père de la véritable symphonie ainsi que du moderne quatuor et l'artiste qui a le plus inventé peut-être en musique, J.-C.-Wolfgang-Amédée (2) Mozart (Salzburg, 27 janvier 1756 — Vienne, 5 décembre 1791) apprit en

(1) Mme de Stael parle du but que poursuit un poëte de génie, mais nous prenons la liberté de modifier légèrement sa belle définition et de l'appliquer à la musique. V. *De l'Allemagne*, p. 213, édition Charpentier.

(2) La plupart des œuvres gravées et des lettres de Mozart sont signées Wolfgang *Amade;* mais M. Jahn a reproduit l'acte de naissance du fils de Léopold Mozart, et il en résulte que les vrais prénoms de l'auteur de *Don Giovanni* sont Jean-Chrysostome-Wolfgang-*Théophile*.

Italie l'art de faire chanter les voix et d'écrire d'un style à la fois attrayant et pur. Il réussit de très-bonne heure à donner de l'intérêt et à imprimer une allure aisée aux diverses parties d'un morceau d'ensemble; il découvrit dans l'étude des chefs-d'œuvre de Handel le principe des effets grandioses et foudroyants; il puisa dans l'audition des tragédies de Gluck l'amour de la déclamation expressive et de la force dramatique. Il n'était pas entré dans l'adolescence, qu'il mûrissait déjà le projet de régénérer le drame lyrique de son pays et s'essayait avec succès dans la composition théâtrale; puis il rêva de composer des opéras français. Mais on se rappelle les désenchantements qui attendaient Mozart à Paris, lorsqu'il s'y rendit pour la seconde fois, en mars 1778 : il avait entrepris ce voyage en compagnie de sa mère, et il arriva en France le cœur plein d'espoir. Il avait conscience de son génie, et il se proposait de tirer le plus riche parti de ses poétiques facultés ; avec l'indépendance qu'assure la fortune, il aspirait à conquérir un nom glorieux (1) et à laisser loin derrière lui les maîtres qu'applaudissait le public parisien. Malheureusement pour lui et pour l'art français, la gloire souriante ne vint pas l'abriter sous son aile : seule, la mort impitoyable s'abattit sur sa demeure passagère pour lui enlever la tendre mère qu'il adorait.

Mozart pourtant quitta sans amertume la terre peu hospitalière où il avait trouvé la désolation au lieu de la renommée (2). En regagnant la Bavière, il aurait eu le droit de s'écrier :

> Rien ne nous rend si grand qu'une grande douleur !

Il ne se révolta point contre la volonté de Dieu : il s'inclina devant les arrêts célestes, et il continua de marcher dans la vie d'un pas humble et résigné, mais l'âme ardente et la flamme des élus de l'art au front.

(1) Mozart écrivait à son père le 7 février 1778, avant de quitter Manheim pour se rendre à Paris : « Je ne puis enterrer le talent de compositeur que Dieu m'a si libéralement départi, — soit dit sans orgueil, car je le sens en moi plus que jamais. » — Et le 28 février, il terminait sa lettre par ces mots : « Ayez confiance en moi ; je m'efforcerai de tout mon pouvoir de faire honneur au nom de Mozart : je n'ai aucune inquiétude à cet égard. »

(2) Deux personnes seulement, un Allemand nommé Heina et l'hôtesse des *Quatre Fils Aymon*, rendirent les derniers devoirs à la mère de Mozart, qui fut inhumée le 4 juillet 1778, ainsi que l'établissent les registres de la paroisse Saint-Eustache. V. Fétis, *Biographie univ. des musiciens*, art. Mozart.

Sacré par le malheur, soutenu par la foi religieuse, excité par la vertu filiale, inspiré par l'amour, le compositeur incomparable ne tarda pas à se révéler tout entier : le 29 janvier 1781, il fit représenter à Munich son *Idomeneo, Rè di Creta.* Puis il écrivit successivement *l'Enlèvement du sérail* (1782), *le Nozze di Figaro* (1786), *il Dissoluto punito ossia Don Giovanni* (1787), *Cosi fan tutte* (1790), et, l'année de sa mort, *la Flûte magique* et *la Clemenza di Tito* (1791). Quelle diversité d'accents! Quelle série de merveilleuses inventions!

Ces chefs-d'œuvre ont complétement transformé le drame lyrique et ont frayé la voie qu'ont suivie tous les grands maîtres du XIX[e] siècle. Mozart, qui, de son propre aveu, savait « s'approprier toute espèce de composition et imiter tous les styles » (1); Mozart, qui voulait écrire des opéras de nature à plaire à tout le monde et que « les gens à longues oreilles » seraient seuls à ne point aimer (2), pensa qu'il lui appartenait d'achever la révolution commencée par Gluck : il résolut d'appliquer à la musique théâtrale les ressources infinies de la science harmonique, la magie du coloris instrumental et de créer le drame symphonique. C'était ouvrir aux musiciens des horizons nouveaux, mais trop vastes pour la faible vue d'un public peu instruit. Sauf Haydn, personne ne rendit tout d'abord justice à l'immense génie de Mozart. Après *Idomeneo* cependant, où l'air d'Idamante et le dernier finale font déjà pressentir *Don Giovanni*, et où de suaves cantilènes et un admirable terzetto contrastent avec des pages d'une singulière énergie, comme, par exemple, l'air d'Idoménée et le chœur final du deuxième acte; après l'*Enlèvement du sérail*, prélude aimable à des conceptions d'une plus haute portée poétique, — un imitateur de Métastase, en crédit auprès de l'empereur Joseph II, se promit d'immortaliser son nom en s'associant aux travaux de l'artiste prodigieux dont l'Allemagne méconnaissait le talent extraordinaire. Ce poëte obscur, c'était Lorenzo d'Aponte, qui a écrit ses livrets des *Nozze di Figaro* et de *Don Giovanni* sous la dictée même de Mozart, pour ainsi dire. Car, ainsi qu'il en devrait toujours être, le compositeur qui a presque égalé Molière et qui a su nous faire préférer, à l'esprit agressif et révolutionnaire de Beaumarchais, le charme pénétrant de la voix d'un spiritualiste chrétien, connaissait tous les secrets de la versification et s'était livré à une étude approfondie de l'art théâ-

(1) V. la lettre à son père, en date du 7 février 1778.
(2) V. sa lettre du 16 décembre 1780.

tral. Que les circonstances, la nécessité et son bon cœur l'aient conduit à se contenter de sujets peu dignes de sa muse, nous le pouvons regretter ; on se méprendrait néanmoins, et l'on s'est plus d'une fois mépris grossièrement, en taxant Mozart d'ignorance littéraire. Sa correspondance nous le montre, au contraire, la mémoire richement ornée, et il nous y apparaît studieux et vigilant, toujours prêt à guider l'imagination de ses collaborateurs, et se préoccupant constamment de l'effet théâtral, des antithèses dramatiques et du bon enchaînement des scènes. Mais, parce qu'il savait par cœur Métastase et qu'il était capable d'arranger ou de se tailler lui-même un libretto (1) ; parce que, esprit méditatif et cultivé, il combinait artistement toutes les parties de son œuvre, et jamais ne livrait rien au hasard, — en conclurons-nous que, semblable à Gluck, il écrivait d'après un système auquel il fallait tout sacrifier ? Loin de se montrer systématique, il s'est bien plutôt livré aux expériences téméraires, cherchant à traiter des genres opposés et à imprimer à chacun d'eux la marque de son inimitable génie. Rival heureux de l'auteur d'*Alceste* dans *Idomeneo*, vainqueur des maîtres italiens les plus mélodieux dans certaines pages de *Cosi fan tutte* et de *la Clemenza di Tito*, Mozart a conduit la comédie musicale à son plus haut degré de perfection dans *le Nozze di Figaro ;* en écrivant *la Flûte enchantée*, il a créé le drame fantastique, et en composant *Don Giovanni* il a sondé les profondeurs du monde surnaturel et ouvert au romantisme la porte de l'Opéra.

Ces trois dernières partitions sont celles où le Raphaël de la musique nous a livré les secrets de son âme pieuse, mélancolique et tendre. On les a tant de fois analysées, on a si souvent le plaisir de les entendre, que ce serait prendre un soin superflu que d'en signaler les impérissables beautés. Qui de nous n'a salué le poëte de l'amour, lorsque Figaro joyeusement entonne son air de *Non più andrai farfallone amoroso* et quand Chérubin soupire *Voi che sapete*, puis chante avec Suzanne *Sull'aria ?* Qui de nous ne s'est senti inquiet et troublé, lorsque don Giovanni brave la colère du Dieu vengeur, après être resté impassible devant le commandeur expirant ? A ces accents inouïs et si pathétiques, ou quand nous écoutons la majestueuse invocation du grand prêtre et le chœur large et grandiose des prêtres d'Isis, qui de nous n'a reconnu la

(1) Mozart a raccourci d'un tiers *la Clemenza di Tito* de Métastase, opéra primitivement écrit en trois actes.

voix du poëte religieux? Puis, à l'audition des badinages enchanteurs de *la Flûte magique*, qui de nous ne s'est pas livré au rire le plus doux et n'a pas proclamé l'auteur de ces bouffonneries d'une si exquise distinction le poëte de la fantaisie musicale?

Poëte fantaisiste, poëte élégiaque et poëte chrétien, Mozart brille plus encore par la grâce et par la sensibilité que par le don de la gaieté communicative : il a tant aimé, il a tant souffert! Mais, quelle que soit la sphère qu'il aborde, l'artiste demeure fidèle à son style particulier, dont on ne se lasse pas d'admirer l'élégance et la perfection. Ce style se fait remarquer par son évidente spontanéité, et néanmoins il porte en même temps l'empreinte d'une mûre réflexion. Telle est la force du tempérament musical de Mozart, que, dans ses ouvrages, idée-mère et idées accessoires, plan général et détails particuliers, tout semble venu d'un seul jet. Architecte savant, dessinateur irréprochable et coloriste vigoureux, il a varié à l'infini le tour de ses mélodies et la coupe de ses morceaux; il a imaginé des successions d'accords d'une hardiesse, d'une puissance, d'une incision et d'une beauté qu'on ne soupçonnait pas avant lui; il a innové dans la symphonie, comme dans toutes les autres branches de l'art musical, car il a été par excellence le musicien universel. Le maître à qui l'on doit la finale d'*Idomeneo*, l'introduction capitale et le finale aux multiples épisodes de *Don Giovanni*, le quintette de *Cosi fan tutte* et tant d'autres morceaux concertants, l'ouverture de *la Flûte magique* et une si prodigieuse quantité de belles pages instrumentales, ce maître admirable qui possédait toutes les qualités, la force et la grâce, la profondeur et la clarté, l'abondance et l'originalité des idées, l'esprit et le goût, le sentiment de l'infini et de la mesure du temps; — cet élu de Dieu marchait trop en avant de son siècle pour être compris de ses contemporains. Il avait reçu pour mission de « plaire à ceux qui ont des sentiments humains et tendres » (1): aussi nul mieux que lui ne représente l'art dans l'humanité. C'est parce qu'il fut grand par le cœur et grand par le génie, que toute personne éprise du vrai beau en musique, tout noble artiste redira toujours avec Ingres : « Le ciel sembla jaloux de la terre, lorsqu'il lui ravit sitôt Raphaël et Mozart. »

(1) Pascal a dit : « Il faut plaire à ceux qui ont des sentiments humains et tendres. »

CHAPITRE VIII

Répertoire de notre seconde scène lyrique après Monsigny. Compositeurs italiens et musiciens français ; Martini, Dezède, Rigel et Champein. Dalayrac et son œuvre. Révolution de 1789 : Méhul. Caractère de sa musique et transformation de l'opéra comique français. — II. Contemporains de Méhul : Chérubini et Lesueur. Appréciation des drames lyriques de ces deux maîtres illustres. Décret proclamant la liberté des théâtres et conséquences immédiates de ce nouveau régime. — III. Détails sur la période de 1791 à 1801. Comédies à ariettes : L. Jadin, Solié, Gaveaux et Devienne. *Les Visitandines*. Musiciens à tendances poétiques : Steibelt, R. Kreutzer et Berton. Jugement porté sur leurs principaux ouvrages. Della Maria : *le Prisonnier*.— IV. La création du Conservatoire vient en aide aux progrès de la musique dramatique. Catel : ses deux genres de travaux. Établissement d'un Opéra-Italien : Cimarosa. L'école française et l'école napolitaine se retrouvent en présence : Spontini et son œuvre.

I.

A l'heure où Mozart transformait la musique théâtrale et créait le drame symphonique, la nation française, sans renoncer au culte de la simple chanson, flottait encore indécise entre les deux écoles qui se disputaient ses préférences : les ariettes des *Prétendus* de Lemoyne, nous l'avons vu, obtenaient auprès des habitués de l'Académie une faveur égale à celle que méritaient les belles pages de Gluck, de Salieri et de Vogel ; de Piccinni, de Sacchini et de Paisiello. Les violonistes et les professeurs de chant italiens qui s'étaient établis à Paris sous le règne de Louis XVI et y commençaient une colonie destinée à un avenir prospère, ne pouvaient songer à forcer les portes de l'Opéra ; mais tous ces musiciens d'un ordre secondaire qui avaient puisé dans les œuvres d'Anfossi, de Traetta, de Sarti, de Piccinni le goût des mélodies voluptueuses, s'étaient abattus sur notre seconde scène lyrique, où ils vinrent

faire concurrence à Martini, à Dezaides, à Rigel, à Champein et à Dalayrac. L'émulation qui s'établit entre les compositeurs de notre pays et les imitateurs du style de Guglielmi, de Paisiello et de Cimarosa, devait nécessairement tourner au profit de l'art : elle servit, en effet, la cause du progrès, parce qu'elle obligea les Français à mieux écrire pour les voix et à donner plus d'intérêt et plus de couleur à leur instrumentation.

Énumérerons-nous les travaux de ces étrangers qui avaient envahi le domaine de Grétry ? Rappellerons-nous les ouvrages les plus applaudis de Bianchi, de Fridzeri, de Prati, de Cambini, de Bruni, de Mengozzi et de leurs émules ? — Passons-les rapidement en revue, ne fût-ce que pour y trouver matière à quelque réflexion utile, et afin de saluer ensuite avec plus de reconnaissance les grands maîtres qui réalisèrent chez nous, dans la musique dramatique, une révolution semblable à celle que Mozart avait eu la gloire d'accomplir en Allemagne.

Fr. Bianchi (1752-1811) a laissé deux opéras français, *la Réduction de Paris* (1775) et *le Mort marié* (1777), qui ne valent pas sa *Villanella rapita*, *Tarara* ni surtout *Mérope*, sa composition capitale. — Frixer, dit Fridzeri (1741-1819), préférait sa *Lucette* (1785), qui ne réussit guère, à sa comédie des *Souliers mordorés* (1776), qui fonda sa réputation en France. — Alexis Prati (1737-1788) dut la sienne à l'*École de la jeunesse* (1779), pièce sentimentale d'Anseaume, sur laquelle Duni déjà s'était exercé, mais avec peu de succès. — Le fécond, l'inépuisable J.-Jos. Cambini (1746-v.1825), non content d'écrire des opérettes comme *Rose d'amour* (1779), composa une soixantaine de pâles symphonies et se montra peu bienveillant pour Mozart, en 1778 (1) ; le joyeux et passionné buveur Cambini, qui finit obscur et misérable après avoir été chef d'orchestre du théâtre des Beaujolais et du théâtre Louvois, donna sur cette dernière scène *les Trois Gascons,* en 1793. C'est au théâtre des Beaujolais qu'il fit représenter *la Croisée* (1785) et qu'il dirigea l'exécution de *la Magie à la mode* et du *Rosier,* ouvrages de son compatriote Bonesi (17.?-1812), que le public y applaudit. — L'irascible violoniste Ant. Bruni (1759-1823) préluda par son agréable opéra de *Coradin* (1786) aux succès que lui valurent *l'Officier de fortune* (1792), *Claudine* (1794) et *le Major Palmer* (1797), et vit sa réputation arriver à son apogée sous le Directoire.

(1) V. Mozart, lettre du 1er mai 1778.

Bernard Mengozzi (1758-1800), chanteur expressif et compositeur téméraire, osa se mesurer avec Grétry : il refit la musique du *Tableau parlant* (1792) et de l'*Amant jaloux* (1793); il produisit, en outre, une douzaine d'opéras français qui n'ont pas laissé de longs souvenirs.

Tous ces musiciens d'origine italienne ne manquaient ni de mélodie, ni de facilité; mais ils improvisaient à la hâte sur la première fable dramatique qu'on leur présentait : ils ne se souciaient nullement de respecter les convenances théâtrales et ne cherchaient point à s'élever jusqu'à la passion ou à la sincère éloquence. Ils visaient à plaire et non à fortement remuer les cœurs.

J.-Paul Schwartzendorf, qui, à son nom un peu trop tudesque, substitua le nom plus euphonique de Martini (1741-1816), s'imposa, au contraire, la louable obligation de parler à l'âme de ses auditeurs. *L'Amoureux de quinze ans* (1771), *Henri IV ou la bataille d'Ivry* (1774 et 1814), *le Droit du seigneur* (1783) et *Annette et Lubin* (1800) renferment des pages d'une grâce et d'une naïveté charmantes. On y reconnaît celui qui a glissé dans le riche écrin poétique de Florian ce petit diamant d'une eau si pure :

> Plaisir d'amour ne dure qu'un moment;
> Tourment d'amour dure toute la vie.

L'auteur de cette autre mélodie spontanée « L'amour est un enfant trompeur » possédait une sensibilité profonde, et c'est à ce don naturel qu'il doit l'originalité de son talent. Martini s'est efforcé de briller aussi comme symphoniste : son ouverture de *Henri IV* et celle du *Droit du seigneur*, où il a imité les cris de tous les animaux, ont produit de l'effet lors de leur apparition; mais elles ont perdu maintenant l'importance qu'on s'est plu un moment à leur accorder.

Ainsi que Martini, N. Dezède ou Dezaides (v. 1740-1792) eut le don des chants naïfs et gracieux. *Julie* (1772), *les Trois Fermiers* (1777) et son heureuse suite *Blaise et Babet* (1783), dont on n'a pas oublié la jolie chanson pastorale : « Lise chantait dans la prairie » ; *Alexis et Justine* (1785) et *les Deux Pages* sont, avec *Fatmé* et *Alcindor*, les ouvrages auxquels il doit ses légitimes succès. Bien que le tour de ses mélodies ait vieilli, le jet de ses idées annonce une certaine originalité, un artiste *sui generis*. Grétry, qui n'était pas prodigue de compliments, admirait

Dezaides et le déclarait inimitable dans l'expression des sentiments champêtres (1).

Si le chantre de *Blaise et Babet* avait le droit de s'écrier :

> Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre,

Rigel et Champein ne sauraient prétendre au titre de musiciens qui se distinguent par un cachet particulier. Henri-Jos. Riegel ou Rigel (1741-1799) a pourtant fait représenter avec pleine réussite *le Savetier et le Financier* (1778), *Rosanie* (1780) et *Blanche et Vermeille* (1781); seulement nous croyons que ce bon harmoniste, formé à l'école de Richter et de Jommelli, s'est trompé dans la direction de son talent, et nous regrettons que ce claveciniste remarquable ne se soit pas exclusivement consacré à la musique religieuse, au lieu d'écrire pour le théâtre.

Stanislas Champein (1753-1830) lui était supérieur non pas en savoir, mais au point de vue des aptitudes dramatiques. Il se modelait sur les compositeurs ultramontains, et il s'inspirait si bien de leur style, qu'il put donner *le Nouveau Don Quichotte* (1795) sous le pseudonyme de Zuccarelli et, par ce subterfuge, tromper tous ses auditeurs, au dire de Framery. « Sans chanter peut-on vivre un jour ? » — se demandait Champein en composant *la Mélomanie* (1781), le plus connu de ses opéras. Malheureusement il eut le tort de se prodiguer, de se multiplier à l'excès et de rester dans toutes ses productions l'auteur des *Dettes* (1787), c'est-à-dire le mélodiste coulant et facile, spirituel et scénique, mais sans vigueur et sans variété.

Au-dessus de tous ceux à qui nous venons d'accorder un souvenir s'est placé Nicolas Dalayrac (2) (1753-1809). Doué d'une conception vive, d'une imagination heureuse, il aspira de bonne heure à parcourir une brillante carrière lyrique. A peine se fut-il rendu maître des éléments de la haute composition, qu'il essaya ses forces et donna coup sur coup *l'Amant statue* (1781), *l'Éclipse totale* (1782), *le Corsaire* (1783), *les Deux Tuteurs* (1784) et *la Dot* (1785). Ce dernier ouvrage, où l'on remarque de plaisants couplets, une aimable ariette, une jolie marche

(1) Grétry, *Essais*, t. I, p. 185.

(2) Ce nom devrait s'écrire d'Alayrac ; mais, en 1793, il devint dangereux de conserver la particule, et l'aimable et bon musicien y renonça volontiers. Dalayrac le compositeur a fait oublier le gentilhomme languedocien d'Alayrac.

et l'air du magister coupé par le chœur, inspira des espérances que réalisa tout à fait *Nina, ou la Folle par amour* (1786), sujet que devait traiter à son tour Paisiello. *Azémia* (1787), dont l'ouverture est inspirée par la danse des sauvages, de Rameau; *Sargines* (1788), *les Deux Petits Savoyards* et *Raoul de Créqui* (1789); *Camille ou le Souterrain* (1791); *Tout pour l'amour ou Juliette et Roméo* (1792), achevèrent d'élever Dalayrac au premier rang des compositeurs qui travaillaient alors pour le théâtre de l'Opéra-Comique, — scène sur laquelle il fit encore applaudir *Léon ou le Château de Montenero* (1798), *Adolphe et Clara* (1799), *Maison à vendre* (1800), *Picaros et Diégo* (1803), *Une heure de mariage* (1804) — et « the last but not the least » — comme dirait un Anglais, — *Gulistan* (30 septembre 1805).

Quelle souplesse de talent et quel génie de la scène on reconnaît dans cette cinquantaine d'opéras que nous a laissés Dalayrac! N'est-ce pas un chef-d'œuvre de sentiment dramatique que *Camille?* Comment ne pas admirer le trio de la cloche, la pantomime d'Alberti, les couplets, le duo du souterrain et la magnifique scène qui suit ce morceau, la ronde: « L'autre jour dans un chemin creux », le duo du maître et du domestique, ainsi que les deux premières finales de ce populaire ouvrage? Quoi de plus saisissant que l'entrée des assassins soudoyés par Léon, dans *le Château de Montenero?* Elle captive le spectateur et le glace d'effroi par l'expression juste et vraie avec laquelle elle est rendue. Le chœur des matelots d'*Azémia*, les principales situations de *Nina* et de *Roméo et Juliette*, le trio de *Raoul de Créqui* n'indiquent-ils pas un peintre du talent le plus sympathique, un artiste qui aime et qui sait reproduire « la couleur locale » ?

Mais c'est surtout dans les duos et dans la romance qu'excelle Dalayrac. Qui ne connaît le duo de la leçon de lecture, dans *Sargines?* Qui n'a pas entendu ceux de *Camille*, du *Château de Montenero*, de *Picaros et Diégo*, de *Maison à vendre*, d'*Une heure de mariage* et de *Gulistan?* Qui ne prend encore plaisir à chanter : « Quand le bien-aimé reviendra, » de *Nina*; « Rien, tendre amour, ne résiste à tes charmes, » de *Gulnare*; « Tous les jours au fond de mon cœur, « de *Marianne*, et les romances favorites d'*Azémia*, de *Raoul*, de *Camille*, du *Château de Montenero?* Qui ne répète volontiers « Le point du jour » et qui n'a pas maintes fois applaudi l'air si bien fait de « Cent esclaves ornaient ce superbe festin », qu'on remarque également dans *Gulistan*, le plus important et le plus complet des opéras de Dalayrac? Qui ne se souvient

enfin que la romance de *Renaud d'Ast* (1787) est devenue le timbre d'un de nos chants nationaux ? C'est sur l'air de : « Vous qui d'amoureuse aventure » que, pendant dix ans, la France a hurlé ces vers républicains du chirurgien Adrien Boy :

> Veillons au salut de l'empire,
> Veillons au maintien de nos droits ;
> Si le despotisme conspire,
> Conspirons la perte des rois (1).....

Est-il besoin de rappeler aussi que la romance de Céphise, dans le premier acte de ce même ouvrage de *Renaud d'Ast :*

> Comment goûter quelque repos ?
> Ah ! je n'en ai pas le courage (2).....

a servi de timbre, non plus à un chant patriotique ou à de nombreux couplets de vaudevilles, mais à ce cantique :

> Comment goûter quelque repos
> Dans les tourments d'un cœur coupable... ?

L'auteur de *Nina*, de *Camille* et de *Gulistan*, esprit essentiellement français, se distingue avant tout par le charme de ses mélodies primesautières et par le sentiment le plus vif de la vérité dramatique. Son orchestre, plus nourri que celui de Grétry, offre des variétés de timbres qu'on ne recherchait pas encore à l'époque où l'on représenta *Zémire et Azor*, et l'harmonie en est toujours écrite à quatre parties. Nous faut-il, à cause de cette supériorité de son instrumentation, déclarer que Dalayrac s'est montré plus grand musicien que son illustre devancier ? Ce serait avancer un jugement contraire à celui qu'a formulé Adolphe Adam et à notre propre opinion (3).

(1) Cet hymne révolutionnaire fut composé en 1791. A.-S. Boy est mort chirurgien en chef de l'armée du Rhin, en 1795.

(2) V. *Renaud d'Ast*, act. I, sc. 2 (6/8 en *la* mineur).

(3) Voici en quels termes s'est exprimé ce spirituel et judicieux critique dont nous nous plaisons à recueillir l'arrêt : « Grétry était un grand musicien qui avait mal appris, mais qui devinait beaucoup. Il était né harmoniste ; sa modulation, quoique mal agencée, est imprévue et souvent piquante ; ses accompagnements sont maigres et gauches, mais sont remplis d'intentions et d'effets quelquefois réalisés. On sent que le génie

Une autre cause, à nos yeux, de l'infériorité de Dalayrac, quand on le compare avec l'auteur de *Richard,* c'est qu'il a souvent orné de musique des sujets qui n'en comportaient guère. En acceptant des comédies où il avait à peine la faculté d'introduire des ariettes, il s'accoutuma peu à peu à composer des morceaux de courte haleine et se condamna par suite à ne jamais écrire de scènes largement développées, au point de vue musical. Les ménagements excessifs qu'il a gardés envers cette partie du public qui, en France, est toujours plus disposée à voir qu'à écouter un opéra, plus portée à se préoccuper de la pièce et du jeu des acteurs que de la contexture et de l'originalité des mélodies, l'ont exposé à fuir les hautes sphères de l'art et à se maintenir dans ces régions tempérées que la multitude n'aime pas à quitter. Malgré ses timides tendances, Dalayrac n'en a pas moins joui d'une vogue égale à celle de Grétry dans la comédie sentimentale et larmoyante ; mais sa voix aimable et douce fut un instant étouffée, quand éclatèrent les tempêtes révolutionnaires.

En ces années mémorables où, sous le souffle ardent de 1789, l'ancienne société française s'écroule avec fracas et où, sur ses ruines, au nom de la justice, on fonde l'égalité de tous les citoyens devant la loi ; en ces années terribles, où l'œuvre de rénovation politique et sociale s'accomplit au milieu des plus épouvantables orages intérieurs et en dépit de l'Europe soulevée contre nous ; en ces temps abhorrés, où André Chénier payait de sa vie le droit de flétrir « des bourreaux barbouilleurs de lois », où la France entière se transformait en vaste place d'armes au cri de : *La Patrie est en danger;* où chacun était prêt à marcher à la mort, le sourire des martyrs aux lèvres, ou l'enthousiasme des héros au cœur : — en cette crise effroyable, les suaves romances de Dalayrac ne répondaient plus à l'état des esprits, ou si, par hasard, l'une d'elles s'imposait à la mémoire d'un poëte de circonstance, ce patriote en forçait le ton et en dénaturait le caractère. Ce n'était pas d'ailleurs au

l'emporte, et que c'est parce que la science lui fait défaut qu'il ne peut accomplir tout ce qui lui vient à la pensée.

« Dalayrac est peu musicien : il sait à peu près tout ce qu'il a besoin de savoir pour exécuter sa conception. Jamais il n'a voulu faire plus qu'il n'a fait, et, eût-il possédé toute la science que de bonnes études musicales peuvent faire acquérir, il n'eût produit que des œuvres plus purement écrites, mais sa pensée ne se fût pas étendue plus loin et ne se fût pas élevée davantage : l'instinct des combinaisons et de l'intérêt de détail lui manquait complétement, tandis que Grétry le possédait à un degré très-éminent. » V. *Souvenirs d'un musicien,* p. 262, et Fétis, *Biographie univ. des musiciens,* art. Dalayrac.

chant de *Veillons au salut de l'empire*, c'était aux héroïques accents de la *Marseillaise* qu'on conduisait nos soldats à la défense de nos frontières; au théâtre et dans la rue, c'étaient des chants virils que demandait à entendre la nation, et celui de Rouget de Lisle, admirablement orchestré par Gossec, y éclatait tous les jours et y enflammait toutes les âmes.

Avec la révolution de 1789 s'ouvre pour notre second théâtre lyrique une ère nouvelle : les pastorales, les esquisses légères et les tableaux dans le goût de ceux que nous ont laissés Greuze et Watteau y sont remplacés par de fortes images, par des figures austères ou poétiques, par des scènes d'histoire et des souvenirs de l'antiquité ; aux comédies agréables, réjouissantes ou sentimentales, tout à coup succèdent de mâles conceptions qui rappellent le peintre vigoureux de « Léonidas » et de « l'Enlèvement des Sabines ». Méhul fut le David de la musique dramatique. Sous le choc des événements considérables auxquels il assistait, il entonna le « Chant du départ », de concert avec Marie-Joseph Chénier, et, comprenant qu'il fallait parler une langue digne de cet âge d'émancipation politique et de souveraineté nationale, il poursuivit l'œuvre si bien commencée par son maître le chevalier Gluck, et il eut la gloire de la parachever en modifiant le style de notre opéra-comique.

C'est le 4 septembre que Étienne-Henri Méhul (Givet, 24 juin 1763, — Paris, 18 octobre 1817) fit représenter *Euphrosine ou le Tyran corrigé*. Quel début magistral ! Cette œuvre, où tant de sentiment s'allie à tant d'élan chevaleresque et de force dramatique, ne se pourrait-elle pas appeler la déclaration des droits du musicien français ? Les deux airs du médecin Alibour, d'une déclamation si parfaite, le beau quatuor : « Mes chères sœurs, laissez-moi faire », et le duo si naturel et si passionné : « Gardez-vous de la jalousie », avec sa péroraison que colore une cadence modulante d'un effet puissant et inattendu, présentent déjà sous son jour le plus favorable le mâle génie de Méhul. De tels morceaux élevaient singulièrement le ton de notre seconde scène lyrique, et ils révélaient à un public ordinairement frivole que la force de la pensée, la traduction fidèle de la parole, la sincérité de l'accent et la stricte obéissance aux lois de la vérité théâtrale seraient les qualités maîtresses du grand compositeur à qui nous sommes redevables de *Stratonice* (3 mai 1792), de *Mélidore et Phrosine*, (1794) d'*Adrien* et d'*Ariodant* (1799), de *l'Irato* (1802) et de *Joseph* (17 février 1807 et 1851).

Ce drame biblique de *Joseph*, dernière et suprême transformation des mystères du moyen âge et de l'oratorio italien du seizième siècle, reste le chef-d'œuvre de la meilleure manière de Méhul, et l'on a coutume de considérer *Stratonice* comme l'ouvrage le plus parfait que ce musicien ait écrit, avant de songer à devenir un docteur ès-harmonie et de s'imaginer que des formules scolastiques, des marches d'accords laborieusement combinées peuvent tenir lieu d'inspiration et engendrer autre chose, au théâtre, que de l'ennui. Mais on ne s'adonne pas à la carrière des arts, on n'ambitionne pas la renommée qui est réservée aux créateurs, sans ressentir l'aiguillon des nobles rivalités, sans vouloir se renouveler et progresser sans cesse, sans consentir même à payer un nouveau succès et à l'acheter au prix de regrettables sacrifices.

Quand on étudie avec soin l'œuvre de Méhul, on suit aisément toutes les influences qu'a subies son génie, et l'on s'aperçoit que la passion sincère en forme le trait caractéristique. Elle éclate avec une force étonnante dans *Stratonice* et dans *Ariodant*. Tout le monde connaît le premier de ces opéras, où l'on remarque plus particulièrement : une Invocation à Vénus; l'air noblement expressif : « Versez tous vos chagrins », qu'affectionnait Ponchard et qu'il chantait si bien; l'air du médecin Érasistrate et le beau quatuor : « Je tremble, mon cœur palpite », d'une harmonie si simple et si riche à la fois. *Ariodant*, au contraire, ne se lit plus guère, et, seuls probablement, les musiciens se plaisent à en citer encore l'air : « Oh ! des amants le plus fidèle, » le duo d'amour et surtout le magnifique duo de jalousie. On y trouve, en outre, cette romance qui a joui d'une vogue de longue durée :

> Femme sensible, entends-tu le ramage
> De ces oiseaux qui célèbrent leurs feux ?

Entre la représentation d'*Ariodant* et la création de *Joseph* se placent les essais répétés qu'a faits Méhul pour varier son style et prouver à ses détracteurs qu'il avait le don des chants légers et gracieux, comme celui des mélodies soutenues, nobles et pathétiques. *L'Irato*, que les amateurs ignorants et naïfs de l'époque prirent pour de la musique italienne, mérite une mention à part parmi ces nombreuses tentatives. Si le quatuor de cet opéra passe à bon droit pour un chef-d'œuvre, nous ne voyons toutefois dans cette partition rien qui trahisse des tendances napolitaines : nous y retrouvons un esprit fin et moqueur, un artiste n'i-

gnorant aucun des tours familiers, aucune des formules périodiques qui reviennent si souvent dans la conversation des compositeurs comiques ultramontains, mais un musicien français qui, à la bouffonnerie, à la verve exubérante, préfère la plaisanterie de bon goût et le rire discret.

Joseph, le seul ouvrage de Méhul qui se soit maintenu au répertoire, appartient à une autre époque et à un autre ordre d'idées que les opéras éclos au souffle de la Révolution et antérieurs au premier Empire. L'élévation du caractère du compositeur, la noblesse de ses sentiments, ses tendances religieuses, le souvenir de sa première éducation, sa connaissance parfaite des modes du plain-chant et son aptitude à écrire d'excellente musique d'église apparaissent à chaque page dans cette œuvre sereine et forte. Quel sublime cantique que ce chœur des Hébreux élevant leur âme au Seigneur : « Dieu d'Israël, père de la nature ! » Quel air admirable et d'une déclamation expressive que celui de Joseph « Vainement Pharaon dans sa reconnaissance ! » Quelle suave et touchante mélodie que la romance favorite : « A peine au sortir de l'enfance ! » Comment ne pas s'incliner devant le continuateur de Gluck en écoutant l'air de Siméon et le chœur des frères de Joseph? Quel trait heureux que cet effet de « decrescendo » destiné à peindre l'état moral d'une famille infortunée et contrainte de cacher son trouble et ses remords ! Et, quand Joseph, par sa présence, vient compléter ce dramatique tableau, comme les dessins de l'orchestre permettent de suivre les agitations de l'âme du personnage principal ! Comme le changement de mesure, de caractère mélodique et de procédés d'accompagnement marque à merveille que Joseph est redevenu maître de lui-même ! Nous pourrions indiquer d'autres beautés musicales du même ordre dans cet opéra biblique qui compte tant de morceaux où l'orchestre intervient souvent avec à-propos et présente des combinaisons réfléchies, imprévues et saisissantes ; il nous suffira de mentionner encore au nombre des pages capitales de *Joseph :* la romance de Benjamin, si naïve, si touchante et si délicieusement accompagnée ; le trio dans lequel se détache une phrase superbe qu'entonne la voix de basse ; le chœur des vierges de Memphis qui éclate au son des harpes et le duo pathétique de Jacob et de Benjamin, inspiration émouvante, peinture fidèle des sentiments qui agitent le cœur d'un vieillard et l'âme candide d'un enfant.

Sous le rapport de la simplicité, de la grandeur, de la vérité dramatique, *Joseph* inspirera toujours une admiration sincère aux artistes qui

professent la religion du vrai beau. Et cependant des critiques sévères ont accusé Méhul de s'être montré monotone dans cette composition! Ce n'est pas à lui qu'il faut adresser ce reproche, mais à son collaborateur : lorsque trois actes reposent sur une donnée uniforme et sont consacrés seulement à peindre la douleur paternelle et la tendresse filiale, comment un musicien, fût-il doué de la plus riche imagination, trouverait-il le moyen de varier l'expression des mêmes sentiments? Il n'y parviendrait, en tout cas, qu'en violant la loi de l'unité que Méhul observait si rigoureusement, chaque fois qu'on lui donnait à tracer une scène caractéristique, une passion dominante ou une physionomie originale.

Ce compositeur n'a pas eu, comme Grétry, la bonne fortune d'associer à ses travaux un poëte dont les facultés créatrices correspondissent exactement aux siennes : Hoffmann, Arnault et Alex. Duval n'étaient certes pas dépourvus de mérite littéraire, et le premier de ces écrivains a défendu avec autant de goût que d'esprit son opéra d'*Adrien* contre les violentes attaques de Geoffroy (1); mais ces auteurs distingués ont cru à tort que les drames lyriques ne diffèrent pas essentiellement des tragédies ou des comédies ordinaires. Ils ne se sont pas assez pliés aux exigences spéciales de ce genre de pièces, n'ont pas su choisir souvent des sujets appropriés à l'opéra et n'ont pas apporté dans leurs conceptions théâtrales cet intérêt, ce mouvement, ces contrastes, cette diversité de situations et ces changements de rhythmes qui secondent si puissamment l'inspiration du musicien.

L'ennui naquit un jour de l'uniformité,

a dit Antoine Houdar.—Arnault, Alex. Duval, Hoffmann lui-même, ont commis la faute d'oublier la sagesse de cet axiome, et, de son côté, Méhul s'est illusionné en exagérant l'importance du coloris instrumental. Dans le choix des fables dramatiques qu'on lui proposait, il se laissait dominer par son amour de la couleur locale : tout sujet antique, chevaleresque, ossianique, espagnol ou patriarcal et biblique le séduisait, par cela seul qu'il y voyait une occasion de faire admirer la richesse de sa palette. Méhul, en effet, fut un symphoniste des plus colo-

(1) Réponses à M. Geoffroy relativement à ses articles sur l'opéra d'*Adrien*. — Paris, Huet, an X.

rés, et personne, avant lui, n'avait encore écrit des ouvertures comparables aux siennes, ni imaginé un aussi grand nombre de combinaisons ingénieuses et frappantes.

Le public voulut entendre trois fois l'ouverture du *Jeune Henri*, le soir de la première représentation de cet ouvrage mort-né, et cette page descriptive, qui forme un petit poëme de la plus remarquable ordonnance et de la plus expressive vérité, est encore un parfait modèle de musique imitative. L'opéra d'*Horatius Coclès*, dont on a oublié le chœur « Si dans le sein de Rome », et les adieux d'Horatius à son père, duo qui s'achève en trio, — bien que ces deux morceaux soient vigoureux d'expression et rhythmés énergiquement ; — cet autre opéra malheureux d'*Horatius Coclès* est précédé aussi d'une belle ouverture, où l'on entendit pour la première fois retentir quatre parties de cors. Rien de plus mâle que l'ouverture de *Timoléon*, tragédie de M.-J. Chénier, pour laquelle Méhul a écrit des chœurs d'un style vigoureux ; rien de plus dégagé, au contraire, que la pimpante et pittoresque ouverture des *Deux Aveugles de Tolède*, comédie musicale où il a tiré un parti excellent de plusieurs thèmes espagnols.

Tous les musiciens ont lu l'introduction d'*Ariodant*, où trois violoncelles dialoguent en solo avec un trombone, et la partition de *Mélidore et Phrosine*, où quatre cors jouent enfin un rôle soutenu dans l'instrumentation et sont employés avec tant de bonheur pour accompagner la voix d'un mourant d'une sorte de râle instrumental, au moyen des sons bouchés les plus sourds (1). Qui ne sait enfin que, dans *Uthal*, les altos remplacent les violons, à l'effet d'obtenir une teinte plus douce et plus vaporeuse, et que Grétry, choqué de la monotonie qui en résulte et désapprouvant cette innovation téméraire, s'écria qu'il eût volontiers payé d'un écu de six livres le plaisir d'entendre une chanterelle ?

Si Méhul s'est trompé en plusieurs circonstances et n'est pas un maître sans défauts, si parfois ses chants manquent de cet élan, de cette verve qui échauffe les spectateurs et les transporte d'enthousiasme, — son œuvre, ainsi que nous l'avons dit tout d'abord, porte l'empreinte de ses propres sentiments et rappelle le contemporain du poëte de *Tibère* et du peintre des *Horaces* : il accuse l'homme de cette forte génération de 1789 pour qui vouloir c'était pouvoir, mais à qui le don de la grâce n'avait pas été départi. Faute de cette grâce enchanteresse, inimitable,

(1) V. scène finale du premier acte, p. 118 de la grande partition.

Méhul n'a pu devenir un Mozart français. Ce qui lui vaut notre admiration et notre reconnaissance, c'est d'avoir continué Gluck et de l'avoir surpassé comme musicien, c'est d'avoir transformé le cadre de notre opéra-comique et de s'être ainsi placé à la tête des compositeurs français de son temps. Ce sont là de beaux titres de noblesse artistique ; ils consacrent une gloire qui bravera les variations du goût.

II.

La science, qui donne au style de la souplesse, de la force et de la pureté; la perfection dans l'art d'écrire, à laquelle visait Méhul sans toujours réussir à l'atteindre, voilà précisément quel est le trait distinctif du génie de Cherubini.

Italien de naissance et l'émule de Sarti, après avoir été son élève de prédilection, Salvador Cherubini (Florence, 8 septembre 1760, — Paris, 15 mars 1842) vint s'établir en France à la veille de la Révolution. Il y arriva riche de savoir et d'expérience, mais accoutumé à n'attacher qu'une médiocre importance au sujet d'une fable lyrique. En Italie, pays où l'on aime les beaux vers à l'égal des incidents les plus dramatiques, le *Demofoonte* de Métastase passait pour un excellent livret d'opéra, et bien des fois il avait déjà servi de thème aux compositeurs de la Péninsule. Cherubini accepta donc sans hésiter le *Démophon* de Marmontel, et il ne s'aperçut ni du peu d'intérêt que présentait ce drame, ni des difficultés que lui susciteraient des rhythmes dépourvus de symétrie. Les défauts du poëme glacèrent la verve mélodique du musicien, qui ne se révéla que dans les morceaux d'ensemble de cet ouvrage, surtout dans le chœur à six voix : « Ah! vous rendez la vie à des mères tremblantes ! »

Cherubini se releva de cet échec en prenant avec un succès mérité la direction musicale de la compagnie italienne du théâtre de la foire Saint-Germain, et en ornant de morceaux de sa composition les opéras les plus aimés d'Anfossi, de Guglielmi, de Paisiello et de Cimarosa. Ces pièces à trois ou à quatre voix, d'une forme élégante et d'une mélodie agréable, ont le même charme et la même suavité que les chants gracieux des maîtres napolitains; elles prouvent que l'auteur malheureux de *Démo-*

phon possédait alors deux manières : l'une spontanée et appropriée au goût de ses compatriotes ; l'autre plus réfléchie, plus sévère, plus caractéristique, et réservée à se développer en toute liberté sur la scène française. Cherubini fit d'abord apprécier cette seconde manière dans *Lodoïska* (18 juillet 1791), dont la donnée est empruntée à un long et romanesque épisode du « Faublas » de Louvet. Cet opéra, si remarquable par la richesse de son instrumentation, par la coupe et par l'ampleur des morceaux d'ensemble, par la nouveauté des combinaisons et par la science des effets harmoniques, accéléra la marche de la révolution que l'auteur d'*Euphrosine* avait opérée dans la musique dramatique de notre pays.

Dans *Éliza ou le Voyage aux glaciers du mont Bernard* (1794) — il n'y avait plus de saints en 1794, — on admira une introduction très-développée et construite avec beaucoup d'art. Cette page magnifique n'a point cessé de faire partie du répertoire de la Société des concerts du Conservatoire, et nous désirons avoir plus d'une fois encore le plaisir d'entendre et d'applaudir ce beau chœur des religieux qui viennent porter secours aux voyageurs ensevelis sous la neige. C'est à la fin du premier acte d'*Éliza* que se trouve la scène si justement vantée de « la cloche », où le tintement persistant d'une note formant pédale, est accompagné des modulations les plus ingénieuses et des combinaisons instrumentales les plus nouvelles (1).

L'opéra de *Médée* (1797), précédé d'une ouverture superbe, peut être considéré comme une des partitions les plus sévères et les plus irréprochables que l'on ait écrites, sous le rapport du style et de l'intérêt purement musical. L'air de Médée « Vous voyez de vos fils la mère infortunée » et le sextuor « Ah ! du moins à Médée accordez un asile » sont à remarquer parmi les meilleures pages de ce sérieux ouvrage, pour lequel Méhul professait l'admiration la plus sincère.

L'Hôtellerie portugaise (1798), dont la charmante ouverture, exécutée pendant si longtemps dans tous les concerts, renferme un heureux contrepoint sur l'air des *Folies d'Espagne*, et dont le trio est délicieux, prépara le succès prolongé des *Deux Journées* (15 janvier 1800). On ne saurait trop vanter le chœur syllabique des soldats, les mélodrames expressifs, le trio, le beau finale du premier acte et la marche finale du deuxième acte de ce magnifique opéra, dont l'intrigue parut d'autant

(1) La cloche sonne avec les cors.

plus intéressante qu'elle évoquait les souvenirs encore récents de la Terreur, bien plutôt que les souvenirs de la Fronde, et qu'elle se prêtait, par conséquent, à toutes sortes d'allusions à un passé auquel les spectateurs s'applaudissaient d'avoir échappé. Mais si le sujet de la pièce et les circonstances politiques ont aidé dans l'origine au succès de cet ouvrage capital, ce n'est plus pour ce drame si insuffisant aujourd'hui au double point de vue du style et des développements, c'est uniquement à cause de la musique que, de nos jours, on représente en Allemagne et qu'on ne se lasse pas d'applaudir les *Deux Journées*. Ajoutons que, dans aucun autre de ses opéras, Cherubini ne s'est élevé si haut comme sentiment, comme mouvement dramatique et comme force d'unité.

Anacréon ou l'Amour fugitif, qui renferme un air en *mi b*, dont la forme a souvent été imitée (« Jeunes filles aux regards doux, n'ayez pas peur de ma vieillesse »), un beau quatuor, un brillant trio et une tempête restée célèbre; le ballet d'*Achille à Scyros* avec son étincelante bacchanale, et *Faniska* (1806), représenté à Vienne pour punir Paris d'avoir refusé à celui qui a écrit ce bel ouvrage la fortune, les honneurs et la gloire qu'il était en droit d'ambitionner, valurent à Cherubini d'être considéré par Haydn et Beethoven comme le compositeur le plus parfait de l'époque qu'ils ont illustrée. Et pourtant c'était surtout dans la musique religieuse que l'auteur de *Lodoïska*, de *Médée*, des *Deux Journées* et de *Faniska* était appelé à s'immortaliser!

Architecte ami des purs contours et des formes élégantes, mélodiste réfléchi et moins suave, moins italien que Mozart, écrivain exquis et d'un rien sachant tirer quelque chose d'original, symphoniste clair, nerveux et coloré, Cherubini a excellé dans les parties les plus difficiles de la composition dramatique. Il a laissé des ouvertures remarquables, des airs d'une coupe heureuse et d'une belle déclamation, comme celui d'Almanzor, dans les *Abencérages*, ou d'une invention et d'une nouveauté piquantes, comme celui du *Crescendo* (1810), qui se chante *a mezza voce* et sur un accompagnement des plus doux, pour rendre supportable à un homme ennemi du bruit le récit détaillé d'un combat. Il a donné aux morceaux concertants et aux finales une importance considérable; il a manié les masses vocales et instrumentales avec une aisance prodigieuse, et il les a déployées à propos avec une imposante largeur de touche. Il a trouvé des effets poétiques, comme dans le chœur de *Blanche de Provence*, par exemple, et il a recouru aux demi-teintes en peintre qui connaît la magie du clair-obscur. Venu après Haydn et Mo-

zart, avant Beethoven et Rossini, il a passé au milieu des maîtres souverains de la musique moderne, noble, imposant, majestueux et calme, ainsi qu'un dépositaire des saines et fortes traditions, ainsi qu'un juge infaillible et suprême.

Égal des plus grands artistes, cerveau puissant, musicien original et qui s'est essayé dans tous les genres dramatiques, comment se fait-il donc que Cherubini ait cessé d'être applaudi sur nos deux scènes principales? C'est qu'un don précieux et tout à fait indispensable, quand on aborde le théâtre, lui fut refusé : il manque d'instinct scénique. Il ne sut ou ne voulut pas comprendre que, dans un opéra, l'action doit passer avant l'intérêt d'un développement musical : au mouvement et aux conclusions rapides, il préféra les enchaînements d'idées les plus logiques, mais les plus languissants, ne s'apercevant pas qu'il importe de ne jamais arrêter la marche du drame lyrique par des longueurs qui refroidissent l'auditoire ou provoquent son impatience. A la recherche du plus idéal de tous les styles, aspirant à découvrir en musique le beau immuable, il tenta d'imposer à l'opéra des accents d'une adorable pureté, mais privés trop souvent de cette passion et de cette spontanéité qui entraînent et subjuguent les spectateurs. Accusé de froideur, parce qu'il a rêvé la perfection et qu'il ne l'a point reconnue sous la forme que lui impose la loi des convenances théâtrales, Cherubini aurait voulu travailler toujours en vue de l'éternité. Si ses opéras sont pour la plupart condamnés à mourir, par suite du seul défaut qu'on y puisse relever, ils ont cependant exercé une influence considérable sur l'art français, et l'on ira dans tous les temps puiser à cette source des leçons salutaires. On apprendra dans l'œuvre de Cherubini le dédain des succès faciles et lucratifs, le goût du beau et du bien ; on y apprendra surtout comment une noble originalité s'allie à merveille avec le respect des classiques traditions, et, dans le Palestrina du dix-neuvième siècle, l'on saluera avec reconnaissance le maître de Boieldieu, d'Auber et d'Halévy, on reconnaîtra en lui le bon génie qui veille encore sur notre Conservatoire.

Après Méhul et Cherubini, l'artiste qui a le plus contribué à la transformation de notre opéra-comique et aux progrès de la musique française à la fin du dix-huitième siècle, c'est François Lesueur. Esprit cultivé, polémiste fougueux, caractère antique et digne d'un patriarche, imagination enthousiaste, musicien archéologue et à la recherche du système des Grecs, Lesueur (Drucat-Plessiel, 15 janvier 1763 — Paris,

6 octobre 1837) avait écrit pour l'église avant de se livrer à la composition dramatique. Il débuta au théâtre par *la Caverne* (1793), et cet ouvrage, inspiré par l'admirable roman de Lesage, obtint un immense succès. On y remarqua les couplets de la vieille, l'air de Rinaldo, qui nous semble toutefois un peu long, et des chœurs syllabiques, dont les rhythmes ont de l'énergie et les combinaisons harmoniques de l'originalité.

Paul et Virginie (13 janvier 1794) s'ouvre par un hymne d'un beau caractère : « Divin Soleil, âme du monde ! » Cette partition contient plusieurs duos réussis, entre autres celui de Babet et de Domingo qui permet de juger comment Lesueur traitait le comique, et a pour page capitale le quatuor du troisième acte : « O rage ! ô douleur infinie ! »

Télémaque (1796) complète la série des ouvrages que l'auteur de *la Caverne* composa pour le théâtre de l'Opéra-Comique. Nous n'en citerons avec éloges que le chœur des nymphes et le troisième acte, où se trouve la belle scène de la jalouse Calypso interrompant le duo d'amour de Télémaque et d'Eucharis, au milieu de laquelle le chœur intervient avec un si puissant effet.

Lorsqu'on lit de suite ces trois opéras, ainsi que nous venons de le faire, on est frappé de la hardiesse des tentatives de Lesueur et du caractère particulier de son style. On s'aperçoit qu'il aimait par-dessus tout la musique imitative et descriptive, qu'il visait à trouver des effets nouveaux et inattendus, et qu'il s'efforçait de donner à chacun des sujets qu'il traitait une physionomie originale. Son amour pour la couleur locale le prédestinait à écrire *les Bardes*. Girodet venait justement de peindre « Fingal avec ses guerriers recevant, dans leur séjour aérien, les ombres des héros français » (1802), et ce beau tableau, destiné à Napoléon Bonaparte, grand admirateur des poésies de Macpherson-Ossian, avait produit une immense sensation. Un Degotti s'en pouvait inspirer heureusement, et Lesueur y puisa le motif de la scène du songe, la plus remarquée de cet ouvrage célèbre. On sait comment l'empereur récompensa l'auteur des *Bardes* (1) ; on n'a pas oublié le quatuor « Insensés, vous le voulez ; » mais on a perdu le souvenir du double chœur contrastant que renferme cet ouvrage : ce morceau pourtant mériterait d'autant plus de fixer l'attention, qu'on y trouve le modèle

(1) Napoléon Ier fit présent à Lesueur d'une riche tabatière portant cette inscription : « L'Empereur des Français à l'auteur des *Bardes*. »

qui a inspiré à Hector Berlioz le goût des combinaisons compliquées et qui l'a conduit à écrire certaines pages chorales aux lignes tourmentées et aux rhythmes emmêlés péniblement.

On a placé la musique des *Bardes* fort au-dessus de celle de *la Mort d'Adam*, ce qui n'a pas empêché Beethoven de dire un jour, en lisant cette dernière partition : « Elle semble guérir tous mes maux. » Un tel éloge et parti d'une telle bouche dut consoler Lesueur des épigrammes auxquelles donna lieu la représentation de *la Mort d'Adam*. Cet opéra se terminait par une brillante apothéose, et un poëte rival fit ainsi parler Guillard, auteur du libretto :

> Ma pièce, je l'avoue, est d'un ennui mortel ;
> Mais au séjour de l'Éternel,
> (Si beau qu'on n'a rien vu de tel) (1),
> Je transporte à la fin Adam avec Abel ;
> Et je réussis, grâce au *ciel !*

Un autre rimeur satirique s'écria malignement :

> Dans la pièce d'Adam, si quelqu'un m'intéresse,
> Hélas ! messieurs, ce n'est pas lui.
> Adam meurt, j'en conviens, mais il meurt de vieillesse :
> Plaignons plutôt les gens qu'il fait mourir d'ennui.

Le peu de succès de *la Mort d'Adam* éloigna Lesueur du théâtre et le replongea dans la musique religieuse, si favorable à son esprit austère. Il écrivit pourtant *Alexandre à Babylone*, ouvrage inédit dont on a exécuté de nombreux fragments au Conservatoire, et dont le splendide chœur des mages, d'une couleur éclatante et vraiment orientale, mériterait d'être remis en lumière. Choron qui, après avoir écouté la *messe du sacre* de Lesueur, déclarait que c'était là une œuvre construite en pierres de taille, a ainsi résumé les traits distinctifs des cinq opéras que nous avons cités : « Dans *la Caverne*, la musique est forte et nerveuse ; dans *Télémaque*, mélodieuse et fantastique ; dans *Paul et Virginie*, fraîche et sentimentale ; dans *les Bardes*, brillante, héroïque et vraiment *ossianique ;* enfin, dans *la Mort d'Adam*, simple, énergique et solennelle. »

Nous regrettons de ne pas trouver dans l'œuvre lyrique de Lesueur la souplesse et la variété que semble signaler cet éloge de Choron. Ce qu'il faut louer essentiellement, selon nous, chez ce compositeur dra-

(1) V. à l'*Appendice* le mot naïf du peintre décorateur Degotti.

matique, c'est son accent grandiose et sa noble simplicité. Aucun maître, mieux que lui, n'a su tirer parti des harmonies consonnantes ; aucun n'a déployé dans les chœurs et les morceaux d'ensemble des effets plus solennels et plus imposants ; mais, au milieu même de ses élans hardis et de ses morceaux les plus originaux, les plus colorés, on rencontre des formules surannées qui trahissent le musicien arriéré. Aussi ne considérons-nous pas Lesueur, au point de vue purement musical, comme l'égal de Méhul et de Cherubini, et demandons-nous à ses glorieux élèves de vouloir bien nous le pardonner (1).

Les trois maîtres dont nous venons de passer rapidement en revue les travaux appartiennent au dix-neuvième siècle, aussi bien qu'au siècle de Mozart, et cependant, si l'on veut apprécier l'importance de leurs innovations et la portée de leur génie, il ne faut pas oublier que leurs premiers opéras sont nés au souffle de la révolution de 1789.

A cette époque féconde en résultats immenses remontent aussi deux événements qu'il nous paraît impossible d'omettre ici : le décret qui proclama la liberté des théâtres (13-19 janvier 1791) et la fondation à Paris d'un Conservatoire de Musique. L'Assemblée nationale, en abolissant les priviléges, en accordant à tous la faculté d'ouvrir une salle de spectacle et en laissant aux directeurs le moyen d'éluder le ruineux impôt connu sous le nom de *droit des pauvres* (2), enrichit la seule ville de Paris de 60 salles de spectacles, dont 16 ou 18 se consacrèrent au drame lyrique. On conçoit quelle émulation excita cette soudaine concurrence : de cette lutte d'intérêts, des rivalités artistiques qui en surgirent, naquit une incessante production et résultèrent de louables efforts, couronnés des plus vifs succès.

(1) Voici la liste des élèves de Lesueur qui ont remporté le prix de Rome : Bourgeois, Ermel, Paris, Guiraud, Hector Berlioz, Eugène Prévost, MM. Ambroise Thomas, le septième lauréat de cette classe modèle et celui que le maître illustre appelait « sa note sensible », Elwart, Ernest Boulanger, Besozzi, Xavier Boisselot, qui devait épouser la fille de son professeur, et Charles Gounod.

(2) L'arrêt du Parlement en date du 27 janvier 1541 (V. *Registres manuscrits du Parlement*, t. I, p. 167) est à lire lorsqu'on veut connaître l'origine du droit des pauvres. — On sait que Louis XIV, par son ordonnance du 25 février 1699, dota l'hôpital général du sixième de la recette des théâtres. La loi des 4, 5 et 6 août 1789 supprima l'impôt des pauvres ; mais celle des 16-24 août 1790 autorisa la ville de Paris à prélever une redevance au profit des indigents. Un arrêté du 11 nivôse an IV invitait les directeurs de spectacles à donner des représentations au bénéfice des pauvres : de 1789 à la promulgation de la loi du mois de novembre 1796, on put cependant échapper ou à peu près à cet impôt exorbitant, qui subsiste encore aujourd'hui et ruine la plupart des entreprises théâtrales, en les obligeant à élever de plus en plus le prix des places.

La première et la plus heureuse conséquence de l'abolition des priviléges fut la compétition qui s'établit entre le théâtre de la rue Favart et le théâtre de la rue Feydeau (1). Pendant dix ans, de 1791 à 1801, ces deux scènes se livrèrent des batailles profitables à l'art. Elles commencèrent le combat, d'où le théâtre Favart devait sortir vainqueur, en chantant les immortels principes de 1789. Chaque grande journée de la révolution eut son hymne patriotique ou sa pièce de circonstance, et aux voix imposantes et respectées de Méhul, de Cherubini, de Lesueur, de Gossec, vinrent alors se joindre celles de Catel, de Jadin, de Dalayrac, de Solié, de Devienne, de Lefebvre et de bien d'autres encore. A Favart, on représentait *la Prise de Toulon* (21 janvier 1794), de l'aide de camp Lemière (1770-1832), qui s'était signalé l'année précédente en mettant en musique la sommation faite à Custine de rendre Mayence ; — et, quelques jours après, le 1er février 1794, Feydeau donnait un acte de Picard portant le même titre et orné des chants de Dalayrac. En juin de cette même année, on produisait à Favart le *Joseph Barra* de Grétry, et, le mois suivant, le fécond, l'intarissable Louis Jadin faisait jouer à Feydeau *l'Apothéose du jeune Barra.*

La plupart de ces innombrables chants révolutionnaires sont oubliés aujourd'hui, et il n'est rien resté de tous les opéras destinés à consacrer le souvenir du siége de Lille, du siége de Thionville, de la prise de Toulon, ou à célébrer le conventionnel Lepelletier de Saint-Fargeau, le jeune Joseph Barra, Viala, le héros de la Durance, et autres patriotes (2). Mais on se souvient avec raison que l'opéra en trois actes de Berton, intitulé *les Rigueurs du cloître* (1790), fut représenté à la salle Favart deux ans avant *les Visitandines*, de Devienne ; que Kreutzer donna sa *Lodoïska* quinze jours après celle de Cherubini ; que Lesueur écrivit *Paul et Virginie* trois ans après l'éclatant succès de Kreutzer sur le même sujet, et que *la Caverne* de Lesueur n'empêcha point Méhul d'inviter le public à entendre un opéra portant également ce titre (4 décembre 1795).

(1) Le théâtre Feydeau, ci-devant théâtre de Monsieur, ouvrit ses portes au public le 6 janvier 1791.

(2) Dans la liste de ces pièces de circonstance on remarque : *le Siége de Lille* (1792), de Kreutzer; *le Réveil du peuple* (1793), de Trial fils ; *le Premier Martyr de la République française* (1793), de Blasius; *le Mariage patriotique* (1793), de Deshayes ; *la Rosière républicaine* (26 décembre 1793), de Grétry ; *l'Intérieur d'un ménage républicain* (1794), du ténor Fay; *les Épreuves du républicain* (1794), de Champein; *les Vrais Sans-culottes* (1794), de Lemoyne ; *Viala ou le Héros de la Durance* (1794), de Berton, etc.

En écoutant ces œuvres rivales, commodément assis sur des bancs au parterre, et non plus debout comme autrefois, le peuple eût dû faire rapidement son éducation de dilettante et prendre goût à la grande et forte musique. Les accents passionnés de Méhul et la mâle énergie de Lesueur réussissaient à l'entraîner un moment, il est vrai ; mais il cédait vite à ses anciennes habitudes, et volontiers il revenait au culte des chansons simples, des musicales banalités. Il éclatait en applaudissements, quand retentissaient des paroles conformes à sa passion présente et, sur ces paroles, des mélodies faciles à retenir. Aussi que de six-huit guillerets appliqués à des strophes guerrières ou aux plus énergiques déclamations, comme, par exemple, la ronde de *Guillaume Tell*, de Grétry ! Que de contrastes à relever entre l'inspiration des poëtes et celle des musiciens qui ont chanté la Révolution ! C'est à ce désaccord, qui nous blesse aujourd'hui et qu'on ne remarquait pas en ce temps-là, que nous attribuons le prompt oubli dans lequel tombèrent les hymnes patriotiques de la période révolutionnaire ; c'est à l'amour invétéré de notre nation pour les chants rudimentaires qu'on dut de voir plus d'une fois de légères comédies à ariettes mieux reçues du public que de fortes et puissantes conceptions musicales.

Sans entrer dans des comparaisons injurieuses et désormais inutiles, nous essaierons de rendre justice à tous ceux qui n'ont pas craint de se mesurer avec Méhul, Cherubini et Lesueur, ou de se produire à côté d'eux : à Gaveaux et à Solié, à Jadin et à Devienne, comme à Steibelt, à Kreutzer et à Berton.

Un des opéras les plus curieux, mais les plus ignorés de la période révolutionnaire, est sans contredit *le Congrès des rois*. Composé sur des paroles d'Ève, dit Maillot ou Demaillot, — qui s'est fait connaître en concevant le premier type de Madame Angot et en écrivant la comédie de *Figaro*, *directeur de marionnettes,* — cet ouvrage inédit, en trois actes, fut représenté au théâtre Favart, le 26 février 1793. Grétry, Dalayrac, Méhul, Cherubini, Jadin, Trial fils, Blasius, Solié, Devienne et Berton s'entendirent avec Deshayes pour le mettre en musique. Profitons de cette étrange association, née des circonstances politiques du moment, pour rappeler que Deshayes, après avoir improvisé des ballets et des divertissements pour la Comédie française, donna sur diverses scènes lyriques plusieurs opéras, complétement oubliés aujourd'hui, entre autres *Zélia* (1791) et *Bella ou la Femme aux deux maris* (1795).

Fils de l'aimable cantatrice qui a créé des rôles importants dans quelques-uns des plus célèbres ouvrages de Duni, de Monsigny et de Grétry et de l'illustre ténor comique dont le nom reste attaché à l'emploi qu'il a rempli avec tant de succès, Armand-Emm. Trial (1771-1803) se signala pendant la révolution par des pièces de circonstance, telles que *Cécile et Julien, ou le Siége de Lille* (1792), et *le Réveil du peuple, ou la Cause et les effets* (1793).

Mathieu-Fréd. Blasius (1758-1829) n'a guère écrit pour le théâtre, où l'on accueillit avec une certaine faveur *la Paysanne supposée* (1788), la plus importante de ses comédies musicales; mais il a laissé de bons souvenirs comme chef d'orchestre de l'Opéra-Comique.

Quant à L.-Emm. Jadin (1768-1853), il fut l'un des musiciens les plus féconds de son temps, et parmi ses innombrables productions, plus coulantes qu'originales, nous ne mentionnerons que *Joconde* (1790), *il Signor di Pursognac* (1792), *le Coin du feu* (1793), *Alisbelle ou les Crimes de la féodalité*, et *le Négociant de Boston* (1794), *le Cabaleur* (1795), *les Bons Voisins* (1797), *Mahomet II* (1803), *le Grand-Père ou les Deux âges* (1805), *la Partie de campagne* (1810) et *Fanfan et Colas* (1822). On voit que l'excellent pianiste-accompagnateur L. Jadin, aujourd'hui démodé comme mélodiste, ne nous a pas seulement légué des improvisations dont le thème se rapporte à des actualités : quelques-uns des sujets qu'il a traités ont été repris après lui, et nous n'avons pas besoin d'ajouter que *Joconde* et *Mahomet II* ont eu la bonne fortune d'inspirer Nicolo Isouard et Rossini.

Si Deshayes et Trial fils, comme leur contemporain Propiac, n'ont publié aucune œuvre qui leur ait survécu; si les deux bons musiciens Blasius et L. Jadin n'ont pas vu leurs opéras se maintenir longtemps au répertoire, — Solié, Gaveaux et Devienne ont remporté des succès plus décisifs et plus durables.

Chanteur applaudi, ténor de goût, avant de devenir baryton et de mettre en faveur à l'Opéra-Comique un genre de voix qu'on n'avait point encore entendu à ce théâtre, J.-P. Soulier, qui prit le nom de Solié (1755-1812), débuta par *Jean et Geneviève* (1792) dont la musique simple et sans prétentions convient à une action dramatique des plus naïves. *Le Jockey* (1795), *le Secret* (1796) et *le Diable à quatre ou la Femme acariâtre* (1809) sont d'agréables comédies à ariettes; ces petits ouvrages ont fourni des timbres favoris aux vaudevillistes, et les couplets du Sorcier : « Accueillez un pauvre vieillard, » ainsi que la spirituelle

chanson de Margot : « Je n'aimais pas le tabac beaucoup, (1) » suffisent pour justifier la vogue du *Diable à quatre* et pour sauver de l'oubli la mémoire de Solié.

Chanteur comme Solié, ténor doué d'une voix flexible et d'une chaleur communicative, Pierre Gaveaux (1761 — mort fou à Charenton, 1825) se fit avantageusement connaître à titre de compositeur, en même temps qu'il créait, aux vifs applaudissements du public, le rôle de Floresky dans *Lodoïska*, de Cherubini, celui de Roméo dans l'opéra de Steibelt et le personnage de Belfort dans *les Visitandines*. Mélodiste naturel et facile, artiste possédant un vif instinct scénique, il a prouvé l'abondance de ses idées en écrivant une trentaine d'ouvrages gracieux, mais sans importance. Nommons seulement : *les Deux Suisses*, opérette de Demoustier, qui, après la journée du 10 août, prit le titre définitif de *l'Amour filial ou la Jambe de bois* (1792) et qui renferme les aimables couplets : « Jeunes amants, cueillez des fleurs » ; *le Petit Matelot* (1795) où l'on remarque la jolie ariette : « Ah ! laissez-moi déraisonner », l'air et les couplets de « la pipe de tabac », chantés par le petit matelot Fulbert, si charmant sous les traits de Mme Scio, le duo des deux sœurs et le quintette : « On est vraiment heureux à table » ; *Léonore ou l'Amour conjugal* (1798), sujet immortalisé depuis par Beethoven, et le plus important des opéras de Gaveaux ; *le Bouffe et le Tailleur* (1804-1835, avec Ponchard et Mme Damoreau), bluette où se trouve l'ariette dialoguée en duettino : « Monsieur, vous avez une fille », et la romance favorite : « Conservez bien la paix du cœur » ; enfin *Monsieur Deschalumeaux* (1806-1843), réjouissante bouffonnerie qui a un certain entrain musical et qui contient plusieurs morceaux agréables, entre autres l'air de Lafleur au premier acte, le duo des deux femmes, le finale du deuxième acte, où l'on reconnaît une bonne entente de la scène et le duo comique des lits au troisième acte.

Rappelons encore parmi les pages heureuses de Gaveaux la romance d'*Ovinska* (1801) : « Heureux qui dans sa maisonnette », et les jolis couplets : « Il faut gaîment passer la vie. »

(1) Il est évident que le succès obtenu par les couplets du *Petit Matelot*, écrits en *sol* majeur 2/4, a donné l'idée de ceux du *Diable à quatre* sur le tabac en poudre. La chanson de Solié, comme celle de Gaveaux, est en *sol* majeur, mais à 3/8, et elle est bâtie sur des vers de neuf syllabes suivis de vers irréguliers d'une disposition musicale et piquante. Le rhythme de ces couplets est original, et nous regrettons que les librettistes ne l'aient pas plus souvent adopté.

François Devienne (1759 — mort à Charenton, 1803) à qui l'on doit d'innombrables compositions instrumentales et les progrès qu'accomplit en France la musique militaire pendant les dernières années du dix-huitième siècle, s'est acquis la faveur du public en faisant représenter *les Visitandines* (7 juillet 1792) au théâtre Feydeau, où il donna aussi *les Comédiens ambulants* (1798). Le sujet des *Visitandines*, habilement traité par Picard, était à la fois gaulois et révolutionnaire, double raison pour qu'il captivât les spectateurs de l'époque qui nous occupe; mais si cette pièce était de nature à plaire à un public voltairien, les mélodies qu'y adapta Devienne convenaient tout à fait aux situations imaginées par son collaborateur. Le duo de Frontin et de la tourière : « Quoi ! vous voulez rester dans la maison? », le rondeau plein d'entrain de Belfort : « Enfant chéri des dames », dont les deux mesures initiales ont le mérite de rappeler un air de Mozart, alors que *la Flûte magique* était encore inconnue en France (1); la romance d'Euphémie « *Dans* l'asile de l'innocence »; l'air de Frontin : « Qu'on est heureux de trouver en voyage »; les couplets du père Hilarion : « Un soir de cet automne », et le duo des serments chanté par l'amoureux Belfort et l'ivrogne Grégoire, dénotent une connaissance approfondie des lois théâtrales.

Soigneusement instrumentée, spontanée et facile à se graver dans la mémoire, la musique des *Visitandines*, comme celle des *Comédiens ambulants*, où l'on remarque le chœur développé des comédiens et le finale du premier acte, n'a guère plus de couleur que le style de Picard; elle est un peu bourgeoise, mais naturelle, et, par son allure même, elle enchanta ceux à qui elle était destinée. Aussi ne protesterons-nous pas contre le long succès de cet opéra; il justifie, au contraire, ce que nous avons avancé un peu plus haut, à savoir que la multitude aimait à revenir à la simplicité de nos vieilles chansons. Il nous fournira, en outre, l'occasion de faire remarquer que l'humeur rieuse des Français se manifestait encore aux plus mauvais jours de la révolution : sous la Terreur, on improvisait des couplets d'une incroyable hardiesse, on frondait en dépit de la guillotine, on chansonnait les bourreaux, on entonnait de gais refrains et, jusqu'au théâtre, on osait applaudir des comédies à ariettes dont le ton jurait étrangement avec celui des drames à

(1) Des envieux et des critiques superficiels ont accusé Devienne d'avoir pris le début de son rondeau à l'air de Papageno : il avait trop de séve mélodique pour recourir aux procédés des plagiaires; et puis l'allure si différente des deux morceaux, étudiés dans leur ensemble, indique qu'il y a eu rencontre fortuite et non plagiat.

grands sentiments patriotiques. C'est grâce à cette persistance du goût national pour le *chant parlé*, pour la romance simple et naïve, pour les chansons spirituelles, que Solié, Gaveaux et Devienne virent leurs opéras si favorablement accueillis et l'emportèrent même quelquefois sur des compositeurs qui sont la gloire de leur art.

Nous nous sommes efforcé de leur rendre justice, ainsi que nous nous y étions engagé, et nous avons mis en relief leur principale qualité : ils se sont montrés stricts observateurs des convenances théâtrales ; ils ont écrit de la musique appropriée aux comédies légères et prosaïques qui les ont inspirés, ainsi qu'aux tendances naturelles du public qui venait écouter leurs ouvrages. Mais, tout en reconnaissant des qualités dramatiques à ces compositeurs si délaissés à présent, tout en expliquant comment *les Visitandines* ont pu balancer le succès de *Lodoïska*, et pourquoi *le Diable à quatre* obtint plus tard une vogue égale sinon supérieure à celle de *Joseph*, nous maintiendrons la forte ligne de démarcation qui sépare les créateurs, les novateurs puissants et les artistes d'un ordre élevé, d'avec les musiciens dépourvus de force et d'individualité.

Nous avons classé à part Méhul, Cherubini et Lesueur ; nous avons énuméré les travaux des faiseurs d'opérettes et assigné à Devienne le premier rang parmi eux ; parlons maintenant de Steibelt, de Kreutzer et de Berton.

En cette sombre année de 1793, où l'on chanta, sur la scène de la rue Favart, *le Barbier de Séville* de Paisiello, — l'illustre pianiste Daniel Steibelt (v. 1765-1823), qui devait révéler aux Parisiens *la Création* de Jos. Haydn, composa pour le théâtre Feydeau *Roméo et Juliette*, sujet abordé l'année précédente par Dalayrac et traité depuis lors avec succès par Zingarelli, Vaccaj, Bellini et M. Ch. Gounod. Cet opéra en trois actes, fort bien interprété, surtout par Solié et Mme Scio, début par une ouverture qui permit de proclamer Steibelt un symphoniste éclatant et coloré. L'air de Juliette et celui de Roméo précédé d'un poétique solo de cor, le trio : « Laisse-moi fuir de ce séjour », et le beau chœur de femmes : « Grâces, vertus, soyez en deuil », qui ouvre le troisième acte, restent des morceaux mélodieux, construits avec art et d'un tour original : ils annonçaient un maître qui tombait dans cette faute si commune de refroidir l'action du drame par des longueurs inutiles et de ne pas toujours bien écrire pour les voix, mais qui promettait de se distinguer par l'abondance de ses idées, par la nouveauté des moules dans

lesquels il coulait ses morceaux et par un sentiment dramatique élevé. Malheureusement, le sens moral manquait à Steibelt, et, par sa conduite, il se ferma toutes les portes, y compris celles du théâtre.

Après avoir donné une *Jeanne d'Arc à Orléans* (1790), qui était déjà oubliée quand Michel Carafa composa la sienne en 1821, le violoniste Rodolphe Kreutzer (1766-1831) se plaça au rang des compositeurs originaux et des musiciens français les plus applaudis, en faisant représenter sur le théâtre Favart l'opéra en trois actes de *Paul et Virginie* (15 janvier 1791-1846). La belle pastorale chrétienne de Bernardin de Saint-Pierre venait de paraître, et sa publication avait acquis l'importance d'un événement littéraire (1). Cette conception si simple et si nouvelle, si intéressante et si pure, si naturelle et si riche en tableaux poétiques, remua fortement l'imagination heureuse du virtuose R. Kreutzer. Il voulut qu'un critique studieux pût écrire un jour, en parlant de la musique si expressive de cet ouvrage, ce qu'on a dit de la touchante et sublime élégie du poëte havrais : « On l'admire avec le cœur, et on l'applaudit en pleurant. » Par la naïveté de ses mélodies, par ses ravissants effets de couleur locale, par la chaleur de sa diction, le compositeur est le louable émule du chantre des régions tropicales. Dans la seconde partie de l'ouverture, dans le finale du deuxième acte, comme dans la scène de l'orage, au troisième acte, et dans le tableau du naufrage, l'orchestre parle avec feu et prend un accent vraiment dramatique ; il sait accompagner aussi d'une façon piquante, et la chanson nègre mérite à cet égard d'être rappelée. Enfin R. Kreutzer a su donner à ses morceaux de justes proportions et déployer en même temps dans tout cet opéra beaucoup de vérité théâtrale. Voilà pourquoi nous considérons *Paul et Virginie* comme son chef-d'œuvre et le plaçons au-dessus de sa *Lodoïska* (1791), dont l'ouverture et la marche des Tartares ont joui d'une longue popularité. Par son mouvement et ses qualités scéniques, le finale : « Il faut à nos vœux consentir », nous semble digne d'éloges particuliers ; il forme, avec l'air de Lodoïska : « La douce clarté de l'aurore », l'attrait supérieur du deuxième acte. Ce sont là les deux pages préférées d'une partition où l'on remarque encore l'air de Lowinski : « Lodoïska, ma tendre amie, » l'air et les couplets de Titsikan, et un chœur de femmes, qui plane poétiquement sur un motif de marche tartare. La plupart des autres chœurs de *Lodoïska* pré-

(1) Elle a paru en 1788, quatre ans après les *Études de la nature*.

sentent des longueurs qui paraissent d'autant plus insupportables qu'elles ne sont pas rachetées, comme celles de Cherubini, par les plus intéressantes combinaisons musicales.

L'expression, l'accent chaleureux et vrai, la couleur pittoresque, voilà par quels dons naturels et caractéristiques se distingue R. Kreutzer. La comédie gauloise et à ariettes, dans le genre d'*Imogène ou la Gageure indiscrète* (1796), ne lui convenait point; il n'est pas non plus resté grand'chose des pièces de circonstance qu'il a composées; mais il a trouvé dans le ballet-pantomime une source de succès justifiés par une bonne entente de la scène.

Violoniste obscur avant de songer au théâtre, coloriste comme Kreutzer, mais musicien plus incisif, plus avancé et bien autrement dramatique, Henri Montan-Berton (1767-1844) prouva dès l'adolescence qu'il appartenait à une famille d'artistes où le talent semble héréditaire, ainsi qu'on en peut juger encore aujourd'hui. Mettant à profit les utiles leçons de Sacchini, il pratiqua de bonne heure la loi de l'unité du style, et il puisa dans l'étude des chefs-d'œuvre de Paisiello le goût des mélodies simples et naturelles. Grâce à son imagination des plus vives, grâce à son intuition des exigences et des beautés scéniques, il s'annonça dans *les Rigueurs du cloître* (1790) comme un compositeur original. Le chœur syllabique : « Quel scandale abominable », qui, par le martellement de son rhythme, peint d'une manière fidèle le caquetage des nonnes, et qui a inspiré de si nombreux imitateurs, jusqu'à ce que l'auteur du *Maçon* et du *Domino noir* l'ait fait oublier ; toute la grande scène finale du premier acte, où les religieuses découvrent la coupable Lucile et s'indignent contre celle qui perd l'honneur de leur couvent, révélaient déjà un maître dans l'art de disposer les morceaux d'ensemble et d'animer une situation théâtrale.

Berton, qui écrivit lui-même l'amusant et gai libretto de *Ponce de Léon* (1794), travaillait avec une extrême facilité. Parmi les quarante opéras qu'il a improvisés, nous mentionnerons seulement ceux qui caractérisent le mieux son talent, d'une individualité si prononcée. Toute son œuvre, selon nous, se résume dans *Montano et Stéphanie* (15 avril 1799), *le Délire* (1799), *Aline, reine de Golconde* (1803 et 1847), *les Maris garçons* (1806) et *Françoise de Foix* (1809). F.-J. Fétis n'assigne même un rang tout à fait à part dans les nombreuses productions de Berton qu'à *Montano et Stéphanie, le Délire* et *Aline.* On a coutume, nous le savons, de considérer le premier de ces opéras comme le chef-

d'œuvre de celui qui déploya un si vif instinct de la scène dans le *Délire* et qui nuança si bien son style dans *Aline;* il nous semble juste néanmoins de ne pas oublier la comédie à ariettes des *Maris garçons*, qui parut après *le Concert interrompu* (1802) et *la Romance* (1804), mais avant *Ninette à la cour* (1811), et surtout de remettre en honneur la musique de *Françoise de Foix*, d'une allure si fière et si chevaleresque. Le duo entre Françoise et le roi, l'air célèbre : « Brave et galant roi de France, » ne vous paraissent-ils pas dignes de soutenir la comparaison avec l'air si connu : « Oui, c'est demain que l'hyménée », et avec le duo favori : « Venez, venez aimable Stéphanie ? » Et comment ne pas citer le trio : « A mon aspect pourquoi baisser les yeux ? » — Ce qui, sans doute, a valu à l'opéra de *Montano et Stéphanie* d'être préféré à *Françoise de Foix*, c'est son ouverture écrite d'un jet si rapide et si bien venu, le finale du premier acte, les couplets du prêtre et plus encore le finale du deuxième acte avec son *crescendo*, effet découvert, à ce que l'on croit, par le Napolitain Jos. Mosca, mais qu'on n'avait jamais entendu en France, quand Berton imagina de l'employer et s'en servit avec un si foudroyant succès (1).

Dans *Aline*,—ce conte aimable et touchant de Boufflers qui, en 1823, séduisit l'imagination féconde de Donizetti et lui fit improviser une de ses partitions les plus inégales ; — dans l'*Aline* de Berton, chacun se plaît à remarquer le chœur : « Il faut quitter Golconde », le grand air d'Aline, l'air d'Usbeck, le charmant duo : « Tu m'aimeras toute la vie », la ronde : « Enfants de la Provence », et les jolis couplets du troisième acte ; mais ce qu'il importe avant tout d'y signaler, c'est l'heureux et vif contraste que présente le deuxième acte d'un accent naïf et d'une couleur toute provençale, avec les deux autres parties de cet opéra, tableaux dont la richesse de teintes rappelle l'éclat d'un ciel d'Orient.

La couleur locale ! Telle était, avec la vérité dramatique, la préoccupation des compositeurs français qui, comme Méhul, Lesueur, Kreutzer et Berton, s'efforçaient de renouveler notre opéra-comique et de perfectionner ce genre national. Cherubini lui-même ne résista pas au courant qui emportait les musiciens de la fin du dix-huitième siècle, et il

(1) Cet opéra fut remarquablement interprété par Gavaudan-Montano, Jenny Bouvier-Stéphanie et Solié-le prêtre Salvator. Les représentations en furent arrêtées après la troisième soirée, à cause du caractère de la pièce, que l'autorité déclara contre-révolutionnaire, et partant dangereuse ! *Montano*, repris en 1801, devint alors un des ouvrages favoris du répertoire français.

se livra plus d'une fois à l'imitation de la nature (1). Quant à Berton, on le reconnaît entre les meilleurs écrivains de son temps, parce que, chez lui, le goût du pittoresque est aussi spontané, aussi instinctif que le goût dramatique. Il trouvait sans efforts des chants d'un tour original, quoique d'une constante simplicité; il manquait d'art et présentait pourtant ses harmonies d'une façon ingénieuse et particulière; il apportait jusque dans son instrumentation les signes d'un esprit inventif et primesautier. On est fondé, il est vrai, à regretter que Berton ait continué d'écrire, quand il n'avait plus rien de neuf à faire entendre; mais quel artiste se résigne à garder « de Conrart le silence prudent? » N'y a-t-il pas d'ailleurs un peu de cruauté à reprocher à un vieillard ses inutiles redites? Oublions donc les derniers ouvrages de l'auteur d'*Aline* pour ne songer qu'aux titres impérissables d'un compositeur qui, par ses négligences de musicien, n'échappe pas à toute critique, mais qui, par la richesse de son imagination et par la chaleur de son accent dramatique, s'est placé à côté des plus grands maîtres de l'école française.

Berton, en portant à la salle Favart son opéra de *Montano*, avait contribué puissamment à la victoire définitive que ce théâtre remporta sur le théâtre Feydeau. Un élève de Paisiello, qui mourut subitement dans toute la force de l'âge, Dominique Della Maria (1764-1800), ne fut pas non plus un auxiliaire inutile dans cette lutte acharnée que se livrèrent ces deux scènes lyriques. Il improvisa coup sur coup pour l'Opéra-Comique de la rue Favart trois petits ouvrages en un acte qui parurent en 1798 : *le Prisonnier*, *l'Opéra-Comique* et *l'Oncle valet*.

On ne se souvient plus aujourd'hui que du *Prisonnier ou la Ressemblance*, agréable comédie d'Alex. Duval, qui a bien inspiré Della Maria et qui dut une bonne partie de son succès à Elleviou et à Mmes Saint-Aubin et Dugazon. Les chants de cet opéra sont naïfs, spontanés et gracieux : ils charmèrent les connaisseurs par leur distinction, leur naturel et leur aimable aisance; ils ravirent le public, parce qu'ils répondent bien au sentiment des paroles et qu'ils ne dépassent point la portée des intelligences musicales les plus ordinaires. La romance: « Il faut des époux assortis dans les liens du mariage », le duo de la ressemblance,

(1) Parmi ses morceaux de musique pittoresque, nous ne citerons qu'un des plus oubliés : les couplets du premier acte d'*Éliza*, où, sur le chant, se détache une marche instrumentale que des grelots et des clochettes accompagnent.

le rondeau :« Oui, c'en est fait, je me marie », et les couplets en *fa* se terminant par cette pointe à laquelle on se pâmait d'aise : « La pitié n'est point de l'amour », sont des petits morceaux qui se fixèrent aisément dans toutes les mémoires et devinrent des timbres favoris de vaudevilles. Ils semblaient promettre un compositeur qui ne se contenterait pas de marcher sur les traces de Paisiello, son maître, et de Cimarosa, son modèle de prédilection.

Mais de ce que Della Maria possédait une certaine originalité mélodique, de ce que la faveur s'attacha longtemps à son premier ouvrage, on aurait tort d'accorder au *Prisonnier* une importance considérable et de ranger cet opéra parmi ceux qui font époque dans l'histoire de notre musique dramatique (1). On a vu, par ce qui précède, que jamais en France la comédie à ariettes n'a cessé d'avoir ses partisans, et que, à côté des novateurs, il y eut constamment place au soleil de la faveur publique pour les musiciens dont les conceptions agréables et légères brillaient par l'entente de la scène et répondaient par là à l'une des exigences les plus impérieuses de l'esprit français. Gardons-nous donc des exagérations, et n'attribuons pas à Della Maria un rôle qu'il n'a pas joué. Réservons, pour les créations d'une haute portée, les grands mots de *date* et d'*événement* que les chroniqueurs et les critiques superficiels ne craignent pas d'employer un peu à l'étourdie : ne nous en servons que pour marquer des faits considérables, tels, par exemple, que l'établissement du Conservatoire de musique qui fut réorganisé à la veille même de la réunion des deux théâtres Favart et Feydeau et alors que *le Prisonnier* continuait de jouir de toute sa vogue.

(1) M. Thurner s'exprime ainsi en parlant du *Prisonnier :* « Cette bluette, qui est une *date dans notre genre national,* repose sur une donnée fort simple. » V. A. Thurner, *les Transformations de l'opéra-comique*, p. 134.

Avant ce pianiste-littérateur, F.-J. Fétis s'était exprimé ainsi :« Une réaction s'était fait sentir dans la musique dramatique, en opposition à l'école de Méhul et de Cherubini ; cette réaction, commencée par les opérettes de Della Maria, avait ramené sur la scène les ouvrages de Grétry. » V. *Biographie univ. des musiciens*, t. III, p. 229, 1re col.

Le premier écrivain qui a exagéré l'importance de l'opéra du *Prisonnier* est Framery. V. *Notice sur le musicien Della Maria*, Paris, 1800, in-8°.

IV.

Jusqu'à la fin du règne de Louis XVI, la France se vit privée d'une de ces grandes écoles où les musiciens peuvent acquérir une instruction solide dans toutes les branches de leur art. A cette époque, on ne connaissait encore chez nous que les maîtrises, et il ne fallait demander à l'enseignement fort circonscrit qu'on y recevait, ni un beau style vocal, ni une étude complète de la musique instrumentale, ni des comparaisons instructives entre les compositions religieuses et les compositions théâtrales (1). Aussi les orchestres de nos régiments, voire ceux de nos scènes lyriques, étaient-ils en majeure partie composés d'étrangers. C'est dans le but de remédier aux lacunes de l'enseignement des maîtrises et de former des artistes capables de chanter à l'Opéra, que l'on fonda en 1784 une école de chant et de déclamation, dirigée par Gossec. Mal administrée, cette école ne produisit pas le bien qu'on en attendait. Il n'en fut pas de même de l'école municipale et gratuite de musique, que l'on ouvrit en juin 1792 : grâce aux artistes habiles et dévoués que recruta l'administrateur Sarrette, cet établissement nouveau alimenta de bons sujets tous les corps de musique militaire des quatorze armées de la République française. Le gouvernement comprit alors les services que l'on était en droit d'en espérer, et la Convention décréta l'organisation de cette école spéciale sous le titre d'*Institut national* (18 brumaire an II). Forcée ensuite de renoncer à cette appellation, elle adopta celle de *Conservatoire de musique* (16 thermidor, an III) (2), et elle assura la réussite de son œuvre en maintenant Sarrette à la tête de l'institution utile qu'il avait aidé si puissamment à créer. Ce directeur actif, zélé, clairvoyant et tout à son devoir, possédait les qualités requises pour mener à bien l'œuvre délicate et difficile de la régénération des études musicales. Aucune démarche ne lui coûta

(1) On n'étudiait dans les maîtrises que le plain-chant, le solfége, l'orgue et le serpent; parfois on allait jusqu'à y enseigner le basson et le violoncelle; mais on ne dépassait point ce cycle d'études.

(2) Le nom d'*Institut* fut réservé aux trois classes de savants chargés de perfectionner en France les sciences et les arts. Dans le principe, l'Institut se composait de 144 membres résidant à Paris; la troisième classe comprenait « la littérature et les beaux-arts ».

pour assurer la prospérité de notre première école de musique, et, comme il exerçait son autorité morale sur tous ceux qui l'approchaient, il parvint à maintenir l'accord entre des compositeurs et des professeurs d'opinions opposées. Jusqu'en 1800, le nombre de ces maîtres resta fixé à cent quinze, et chacun d'eux apporta son concours à la rédaction des « Méthodes du Conservatoire », auxquelles travaillèrent aussi des savants de l'Institut, entre autres : Ginguené, Lacépède et de Prony. Lors de la réorganisation de l'établissement si bien dirigé par Sarrette (mars 1800), on choisit pour inspecteurs des études Gossec, Méhul, Lesueur, Cherubini, Martini et Monsigny. Parmi les trente professeurs de première classe, on remarquait le pianiste Louis Adam, H. Berton, Blasius, Catel, Devienne, Fréd. et Ch. Duvernoy, Garat, Gaviniès, Hugot, Kreutzer, Ozy, Persuis, Plantade, Rode, Rodolphe et Sallentin. Au nombre des quarante-quatre professeurs de deuxième classe figuraient Baillot, Boieldieu, Domnich, Eler, Hyac. Jadin. Dans cette brillante pléiade, nous retrouvons les artistes éminents qui, dans les dernières années du dix-huitième siècle, ont transformé notre opéra-comique et donné tant d'intérêt et d'attrait aux soirées du théâtre Favart et du théâtre Feydeau. A côté d'eux, nous apercevons les chefs de notre école française de violon, Gaviniès, Kreutzer, Rode et Baillot ; les flûtistes Devienne et Hugot ; les cornistes Domnich et Fréd. Duvernoy ; Ch. Duvernoy, le clarinettiste ; Ozy, le bassoniste, et le hautboïste Sallentin ; le père d'Adolphe Adam ; Plantade, le premier maître de l'incomparable madame Damoreau, l'auteur de romances fort goûtées et de deux opéras-comiques applaudis, *Palma ou le Voyage en Grèce* (1798) et *Zoé ou la pauvre petite* (1800), et Garat, le plus pathétique interprète de Gluck, le plus étonnant des virtuoses, le chant fait homme ; tous ceux enfin qui, par leur enseignement, par leur exemple, ou par la publication de leurs méthodes, travaillèrent avec autant de zèle que de réussite à doter nos scènes lyriques de chanteurs de talent et à peupler nos orchestres de symphonistes capables de lutter avec les meilleurs instrumentistes de l'étranger.

Au milieu de ces professeurs qui ont rendu de notables services à la cause de la musique française, il en est un qu'il est juste de placer tout à fait à part. Cet homme d'un rare mérite et d'un noble caractère, c'est Ch.-Simon Catel (1773-1830). Ainsi que Rameau, dont il reprit et perfectionna l'œuvre théorique, il voulut conquérir une double illustration et briller à la fois comme écrivain didactique et comme compositeur. A

quelques mois de distance, en 1802, il publia son *Traité d'harmonie*, et il fit représenter son opéra de *Sémiramis*.

Nous n'avons pas à nous livrer ici à un examen approfondi du Traité d'harmonie. Nous nous bornerons à dire que, depuis Rameau, le système défectueux de la basse fondamentale avait détourné les musiciens de notre pays de la pratique si simple des écoles d'Italie, et qu'il les avait égarés loin des sources vives de la science réelle. Catel reconnut sans peine que la théorie de génération harmonique conçue par Rameau ne s'accorde nullement avec les rigoureuses lois de succession des accords, et il découvrit que les accords dissonnants émanent des accords consonnants par l'effet du retard des consonnances. En divisant ainsi les accords en deux grandes catégories, en distinguant ceux qui n'exigent aucune préparation préalable, il ouvrit aux musiciens une route sûre et facile à suivre. Cette division en accords *naturels* et en accords *artificiels* satisfaisait à la loi du renversement des accords, découverte par Rameau, comme aux impérieuses exigences de la tonalité ; de plus, elle simplifiait singulièrement l'étude de l'harmonie, puisqu'elle la ramenait à des principes fixes et rationnels.

On ne réforme pas un enseignement vicieux, on ne contribue pas aux rapides progrès d'une science indispensable, on n'ouvre pas la voie utile qu'ont continuée et complétée ensuite tant de théoriciens et de musiciens renommés, sans exciter bien des mécontentements, sans soulever contre soi bien des colères, sans s'exposer à bien des jalousies et des manœuvres déloyales. Catel s'en aperçut après la représentation de son opéra de *Sémiramis*. Malgré l'air de ténor : « Oui, je viens des champs de la gloire », et le remarquable air de soprane : « Que l'éclat de votre naissance »; malgré deux duos d'une facture excellente et d'un tour mélodique distingué; enfin, malgré des chœurs d'une disposition variée, d'un style pur et d'une belle sonorité, il n'y eut qu'un cri dans le camp des envieux ligués contre l'intime ami de Sarrette : « *Sémiramis* est de la musique savante ! » Et le public ignorant, qui ne demande pas mieux que d'accepter une opinion toute faite, surtout quand il se sent incapable d'en discuter la valeur, et le public de jouer incontinent le rôle d'écho niais, en répétant : C'est de la musique savante ! Cette épithète, on aime encore à s'en servir aujourd'hui et à la lancer ainsi qu'un trait perfide. Comment, de bonne foi, peut-on de la sorte reprocher à un compositeur de posséder le savoir qui lui permet d'écrire avec correction et avec élégance ? Comment nous persuader qu'un musicien va

puiser ses inspirations dans les doctes traités de l'école? Autant vaudrait affirmer que le poëte et le romancier, le dramaturge et l'orateur trouvent leurs idées les plus ingénieuses en relisant les règles de la grammaire ou de la rhétorique. Oui, sans doute, de bonnes études enseignent à développer une proposition principale, à en tirer des conséquences naturelles et logiques, à imprimer au style de l'unité, de la souplesse et de la force et à lui communiquer ce charme secret qui s'attache à tout ce qui est vraiment pur et bon; mais, si le savoir passe avec raison pour un auxiliaire précieux, jamais il ne tiendra lieu d'imagination et de sentiment. Seule l'imagination inspire les poëtes, qu'ils soient musiciens ou littérateurs; seul le cœur dicte les mélodies touchantes. Catel, esprit fin, penseur vigoureux, ne doit pas, selon nous, être classé au nombre des savants dépourvus de toute poésie. Son opéra-comique *les Artistes par occasion* (1807), il nous le faut constater, ne s'est pas maintenu au répertoire, et l'on n'en cite plus guère que le trio : « Allons, Monsieur, jouons la comédie. » Il ne reste non plus de *l'Auberge de Bagnères* (1807) que le trio du deuxième acte : « Ah! Monsieur est docteur », le trio du troisième acte : « Crois-tu que je pourrais survivre », imitation moqueuse de la musique italienne, les élégants couplets du premier acte : « J'avais mis mon petit chapeau, ma robe de crêpe amarante », et un air basque très-caractéristique, emprunté à la chanson populaire des *Trois Donzelles de Saint-Sébastien;* mais les ouvertures des *Bayadères* et de *Wallace* (1817) ont été pendant longtemps entendues dans les salles de concert, et ce dernier ouvrage, augmenté de trois morceaux de M. Ern. Boulanger, a été repris en 1844. Celui qui a écrit le beau duo en *si mineur :* « La voix de la patrie » et la romance de Wallace, d'une si touchante mélancolie, d'un si bon sentiment dramatique; celui qui, avant l'auteur de *la Dame blanche*, a introduit au théâtre des chants écossais et en a tiré un si bon parti, n'était certes pas un musicien ordinaïre. Il ne manquait ni de franchise ni de distinction dans ses mélodies; il orchestrait avec soin et employait habilement les instruments à vent; parfois même, il s'élevait jusqu'à la puissance; mais trop souvent, hélas! il se montrait froid, à force de viser à la perfection de la forme. Or la froideur engendre l'ennui, et malheur à l'opéra que l'on déclare ennuyeux! Il est vite condamné à mort par un public qui s'empresse de répéter cet arrêt poétique si connu :

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

Catel n'est que froid, et son œuvre peut intéresser encore les musiciens, bien loin de les ennuyer; mais, au moment où Berton captivait les spectateurs de l'Opéra-Comique par l'animation et par la chaleur de ses compositions dramatiques, où Méhul atteignait au sublime dans *Joseph* et par des moyens si simples ; à l'heure où l'école italienne, protégée par Napoléon Ier, reprenait faveur, — on s'explique aisément que l'auteur de *Sémiramis* et de *l'Auberge de Bagnères* ait paru pousser la sagesse jusqu'à la plus fâcheuse froideur et qu'il n'ait pu conquérir les suffrages de la foule. Ces deux opéras et *Wallace ou le Ménestrel écossais*, qui nous a valu peut-être le chef-d'œuvre de Boieldieu , comptent néanmoins parmi les meilleurs qu'on ait représentés en France pendant les vingt premières années de ce siècle ; ils suffisent pour assurer à Catel une réputation durable, tandis qu'on a déjà oublié *le Frère Philippe* (1818) et les quelques autres ouvrages que Dourlen (1780-1864), élève de ce savant maître et continuateur de son œuvre théorique, a composés de 1808 à 1822 pour notre seconde scène lyrique. L'harmoniste le plus expert, à qui l'imagination fait défaut, n'écrira jamais que de la musique aride, que des chants sans agréments : Dourlen, plutôt que Catel, appartient à la classe infortunée des artistes qui ne savent pas émouvoir le public des théâtres ni capter longtemps l'attention des musiciens dramatiques.

L'établissement à Paris d'un Opéra italien, plus encore que le goût prononcé de l'empereur pour la musique ultramontaine, pour les mélodies qui ne l'empêchaient pas de penser aux affaires de l'État, selon l'expression du peu courtisan Cherubini; la création d'un théâtre consacré exclusivement à l'audition des œuvres de Paisiello, de Cimarosa, de Mozart et de tous les maîtres fêtés en Italie, eut pour l'art français des conséquences faciles à saisir. Outre l'enseignement du Conservatoire, on eut les fécondes révélations des *Nozze di Figaro* (1807) et de *Don Giovanni* (1811), qui suivirent les vives jouissances qu'avaient procurées *il Matrimonio segreto* (1801), *i Nemici generosi* (1801) et autres œuvres délicieuses de Cimarosa.

Comme Sacchini et Piccinni, dont il reçut des leçons, Dominique Cimarosa (1754-1801) appartient à cette féconde école napolitaine qui a laissé des traces si lumineuses dans l'histoire de l'art et rendu de si bons services à la cause du progrès musical dans notre pays. Compositeur accompli, également supérieur dans la musique sérieuse et dans la musique légère, Cimarosa brille par la richesse de ses formes mélodi-

ques, par l'originalité de ses idées, par son entente de l'effet vocal et de l'effet scénique et surtout par sa verve entraînante. Son *Don Juan*, qu'il a intitulé *Il Convitato di pietra* (1781), ne saurait entrer en parallèle avec celui de Mozart, ni comme profondeur de conception, ni comme force d'expression, ni comme intérêt symphonique et musical. On y reconnaît le grand artiste qui a écrit *Gli Orazi e Curiazi* (1794), et qui, dans tous les sujets qu'il abordait, était soutenu par une imagination heureuse et vraiment infatigable, mais qui devait tout particulièrement réussir dans les ouvrages de demi-caractère et dans l'*opera buffa*. Mélodiste moins pénétrant que Paisiello, Cimarosa s'élève rarement jusqu'au pathétique de Mozart; il se contente presque toujours de charmer par son exquise bonhomie, par la franchise de son accent, par l'élégance et la fraîcheur de ses chants, par la vivacité de son esprit et par l'entrain de sa gaieté communicative.

Les Parisiens, au commencement de ce siècle, eurent la bonne fortune d'entendre les œuvres principales de l'émule de Paisiello, chantées par une compagnie en tête de laquelle figurait Mme Barilli et comprenant, en outre, des virtuoses tels que Raffanelli, Bianchi, Parlamagni, Martinelli, Nozzari; Mmes Strinasacchi, Giorgi-Belloc et Mlle Rolandeau. On conçoit avec quel soin, avec quel ensemble furent exécutés par ces artistes *i Nemici generosi* et *il Matrimonio segreto,* le chef-d'œuvre de Cimarosa! Les journaux du temps nous apprennent que Mme Barilli rendit d'une façon sublime sa cavatine et son air passionné dans *i Nemici generosi*, ainsi que le suave duo : *Piaceri dell' anima;* ils rapportent encore que le ravissant trio et l'admirable quintette de cet opéra causèrent ce plaisir extrême qu'on éprouve à l'audition d'une page remarquable interprétée dans la perfection.

Quant au *Matrimonio segreto*, il reçut à Paris le même accueil empressé qu'on lui avait fait à Vienne. Comment n'y eût-on pas goûté les deux charmants duos, le quatuor et le finale du premier acte? Comment n'y eût-on pas fêté l'air de Geronimo *Udite, tutti udite*, d'un comique si naturel, et ce trio des femmes où chaque caractère se dessine avec tant de vivacité et apporte un attrait irrésistible à l'harmonieux ensemble du morceau? Comment n'eût-on pas applaudi le duo *Se un' fiato in corpo avete*, ce duo de basses tant de fois imité, et par Rossini lui-même? Comment surtout n'eût-on pas écouté, l'oreille ravie, le bel air du ténor *Pria che spunti,* ce chant de tendresse amoureuse, aussi suave, aussi enivrant que le parfum des fleurs printanières?

Aucune des beautés de cette musique si limpide et si pure, si spontanée et si gracieuse, si vive et si distinguée, si joyeuse et si séduisante, ne fut perdue pour les compositeurs français. Le répertoire italien fournit aux professeurs de notre Conservatoire la matière de leçons utiles. Maîtres, aussi bien qu'élèves, se livrèrent à l'étude des musiques comparées, et, en s'acheminant ainsi vers la voie que la critique littéraire a depuis lors parcourue avec tant d'éclat, ils assurèrent le triomphe définitif de l'école française.

L'invention est un don du ciel, et, nous l'avons dit tout à l'heure, la science ne peut tenir lieu de la faculté poétique ; mais, si rien ne remplace l'imagination créatrice, les minutieuses analyses et les comparaisons instructives fortifient le jugement et développent le goût. Or comment un musicien intelligent, en écoutant *le Prisonnier* au lendemain d'une représentation d'*Il Matrimonio segreto*, ne se serait-il pas aperçu que l'ouverture et le quatuor de ce joli petit ouvrage sont calqués sur l'ouverture et le grand finale de l'œuvre capitale de Cimarosa? Comment, en suivant assidûment les représentations des opéras bouffons, n'eût-il pas appris à reconnaître les procédés de ce maître napolitain ? Comment n'eût-il pas remarqué, par exemple, que c'est par une gamme diatonique ascendante que Cimarosa ramène un motif principal ? Comment n'eût-il pas noté l'harmonie pleine qui résulte de cet accord de sixte et quarte placé à la troisième ou quatrième mesure de chaque air ? Après avoir arrêté son attention sur les plus petits détails et s'être rendu compte de tout ce qui constitue le faire d'un compositeur étranger, comment ne pas se mettre à chercher en quoi sa manière se rapproche ou s'éloigne de celle de ses devanciers et de ses contemporains ? Et après avoir comparé entre eux les procédés, les styles des maîtres italiens, allemands et français, comment le musicien aux nobles aspirations ne voudrait-il pas pénétrer plus avant encore dans les mystères de son art et remonter jusqu'à la source des émotions, pour apprendre à ne pas confondre la sensibilité vraie avec la sensibilité factice, l'expression sincèrement passionnée avec l'expression purement artificielle, le rire franc et joyeux avec le rire nerveux et contraint ?

L'amour des fortes études et les enseignements de la philosophie de l'art ne sauraient, hélas ! arracher du cœur humain les mauvaises passions qui tendent sans cesse à s'en emparer. La manifeste prédilection du premier consul pour les mélodies ultramontaines et l'établissement permanent d'un Opéra italien irritèrent l'amour-propre des compositeurs

français, qui voulaient bien se livrer à des rapprochements utiles et en profiter, mais non pas laisser toujours l'étranger envahir nos scènes nationales. Méhul protesta en homme d'esprit contre les préférences de Napoléon Bonaparte, et le vainqueur de Marengo fut victime de cette mystification, si française cependant par le fond comme par la forme. Des succès semblables à celui de *l'Irato* ne se remportent pas facilement; mais aucune loi ne défend les coalitions artistiques, et l'entente s'établit vite entre des personnes qui avaient le même intérêt à déclarer ouvertement la guerre à une école rivale. Les professeurs du Conservatoire et la plupart des musiciens qui s'occupaient de théâtre résolurent de ne point épargner le premier adversaire italien qu'ils rencontreraient sur leur chemin, et quand Spontini vint s'établir à Paris, ce fut contre lui qu'ils dirigèrent leurs armes.

Ils ne prirent d'abord aucun ombrage de son début à l'Opéra-Comique, parce qu'il n'annonçait guère le maître fougueux et si dramatique qui se révéla tout entier quelques années plus tard. Formé à l'école de Piccinni, instruit à suivre la voie tracée par Guglielmi, Paisiello et Cimarosa, Gaspard Spontini (Majolati, 14 novembre 1774 — Majolati, 24 janvier 1851), avant d'arriver en France, avait fait représenter sur les scènes de la péninsule une quinzaine d'ouvrages calqués sur le style des compositeurs favoris qui lui avaient servi de modèle. Il ne changea point de manière en écrivant *Julie* (1804), qu'il remania et qu'on reprit sans succès en mars 1805 (1). Il improvisa de la même façon son deuxième opéra français, *la Petite Maison* (juin 1804), qu'on ne laissa pas terminer, quoique Elleviou y remplit le rôle principal; mais dans *Milton* (novembre 1804) il commença de se préoccuper des exigences de notre scène et de l'importance d'une déclamation juste et chaleureuse. Aussi convient-il de signaler dans cet ouvrage plusieurs morceaux remarquables, entre autres une romance pour voix de soprano, un hymne au soleil chanté par la basse, un joli nocturne à trois voix et un quintette développé, dont les accompagnements modulés et les rhythmes contrastants trahissent le musicien qui désire imprimer à ses œuvres un cachet particulier.

Le succès de *Milton* jeta l'alarme dans le camp français, et quand

(1) Il suffit d'ouvrir *l'Annuaire dramatique* de 1805 pour s'assurer que *Julie* date de 1804. Cet opéra fut composé en collaboration avec le chanteur Fay, auteur des *Rendez-vous espagnols* (1793) et de *Clémentine ou la Belle-mère* (1799).

Spontini, nommé directeur de la musique de l'impératrice Joséphine, eut accepté d'Étienne de Jouy un livret que Cherubini, puis Méhul avaient dédaigné; quand il en eut achevé la musique et qu'il eut, par la protection de l'empereur, obtenu de faire représenter *la Vestale* à l'Opéra, toutes les passions qui couvaient sourdement se déchaînèrent avec violence. Aux compliments inattendus et si justes que Napoléon adressa tout d'abord à Spontini (1), aux acclamations d'un public conquis du premier coup et de plus en plus enthousiasmé, répondit le cri formidable des adversaires désappointés. Les puristes relevèrent des fautes dans l'œuvre nouvelle et se répandirent en critiques de détail. Leur opposition, heureusement, n'arrêta point la marche du triomphateur.

Aujourd'hui encore, pour qui veut lire *la Vestale* après l'avoir entendue au théâtre, la critique est aisée, si l'injustice est impossible. F.-J. Fétis, qui serait le premier juge musical de notre époque et qui eût pu devenir un guide parfait, s'il s'était affranchi de l'esprit de système, s'il s'était interdit d'écouter les perfides conseils de la passion et s'il avait toujours dédaigné les calculs intéressés ; Fétis l'a dit en termes auxquels nous ne voulons rien changer : « Il règne dans cet ouvrage un certain embarras que tous les efforts de Spontini n'ont pu faire disparaître, parce que les procédés ordinaires de l'art ne lui fournissaient pas de moyens *suffisants pour* certains accents intimes *dont il* avait conscience, *sans en* avoir la conception parfaitement claire (2). Dans l'allure des voix et des instruments, on trouve à chaque instant des emprunts faits par une partie à une autre, d'où résultent des pauvretés d'unissons et d'octaves en séries d'autant plus remarquables que la partition est écrite en général avec une certaine affectation de combinaisons dans les dessins de voix et des instruments. En divers endroits, les dissonances n'ont pas leur résolution normale ; enfin les modulations ne sont

(1) Avant d'être entendue au théâtre, *la Vestale* fut exécutée en grande partie au château des Tuileries (février 1807). Les adversaires de Spontini se flattaient que cette musique déplairait à l'empereur, dont on connaissait le goût pour les douces cantilènes. Mais Napoléon, à la surprise générale, porta sur cet opéra un jugement qui mérite d'être rapporté. « Votre ouvrage, dit-il au compositeur, abonde en motifs nouveaux ; la déclamation en est vraie et s'accorde avec le sentiment musical ; il y a de beaux airs, des idées d'un effet sûr, un finale entraînant. La marche du supplice me paraît admirable. » V. Raoul-Rochette, *Notice sur Spontini*, p. 14.

(2) Des incorrections de ce genre déparent fort souvent le style du célèbre critique belge.

pas toujours assises sur le point d'appui qui devrait faire sentir la relation des tons qui se succèdent; mais, la concession faite de ces imperfections de métier, que de beautés dans les accents mélodiques, dramatiques, expressifs, et même dans les effets de cette instrumentation dont le premier aspect offre si peu de clarté! Que de sentiments vrais et de véritable inspiration dans l'hymne : *Fille du ciel*, où la catastrophe d'un amour fatal se fait déjà pressentir; dans ces complaintes si tendres : *Hélas! l'amour*, et *Licinius, je vais donc;* dans cette grande et magnifique scène : *Impitoyables dieux!* dans ce duo : *Quel trouble! Quel transport!* dans ce finale si énergique et si riche d'émotions, qui termine le second acte; dans cette prière : *Ô des infortunés déesse tutélaire;* enfin, dans ce dernier chant : *Adieu, mes tendres sœurs!* Voilà les qualités essentielles qui émurent le public et portèrent son enthousiasme jusqu'à l'exaltation, pendant la première et solennelle représentation de *la Vestale;* voilà ce qui a fait que cet ouvrage a rencontré la même sympathie chez toutes les nations; voilà ce qui en a prolongé le succès, jusqu'à ce que les grands acteurs lui eussent fait défaut et que les traditions nécessaires à son exécution se fussent perdues. »

Favorable à l'expression des sentiments religieux, guerriers et passionnés, le drame lyrique de *la Vestale* présente de l'intérêt et des contrastes heureux : il convient à merveille à un compositeur italien, initié dès l'enfance aux mœurs du monde païen et doué du plus vigoureux tempérament dramatique. Spontini fut moins bien servi par les auteurs du livret de *Fernand Cortez*, qui eurent le tort de s'inspirer d'une méchante tragédie de Piron. L'œuvre littéraire d'Esménard et Étienne de Jouy cachait en outre un but politique : on avait recommandé à ces librettistes « de mettre en relief la manière dont le héros castillan avait accompli sa conquête, en détruisant le pouvoir des prêtres fanatiques de Mexico » (1). Dans la pensée de Napoléon, l'opéra de *Fernand Cortez* était destiné à révolter l'opinion publique contre le fanatisme religieux : il ne servit qu'à l'éclairer sur l'injustice et les dangers de la guerre d'Espagne. Les conquérants du Mexique intéressèrent un public généreux, et les descendants de ces guerriers intrépides lui semblèrent alors plus héroïques encore que leurs téméraires ancêtres. L'empereur fut obligé d'interdire l'œuvre qu'il avait commandée, et Spontini se vit

(1) Raoul Rochette, *Notice précitée.*

puni pour avoir exprimé trop vivement les sentiments qu'on l'avait chargé de traduire.

Si la fable dramatique de *Fernand Cortez* est moins captivante que celle de *la Vestale*, si les tableaux de ce poëme sont présentés dans un ordre si peu rigoureux que, dans la suite, on a pu les intervertir avec avantage; si les circonstances politiques se sont opposées à un succès qui grandissait de soirée en soirée, cet opéra n'en resta pas moins au répertoire jusqu'à l'apparition de *Guillaume Tell*. Il n'est pas exempt de taches, et l'on y reconnaît le musicien qui s'y reprend à maintes fois avant d'achever son œuvre. Non que la mélodie décèle une imagination pauvre : le chant, au contraire, jaillit avec force et jamais ne cesse d'être vrai et dramatique; seulement, à la persistance de certains dessins d'accompagnement, à la recherche d'effets pittoresques gauchement réalisés, à l'effort de plus d'une combinaison harmonique et de quelques soudures, on sent un compositeur à la main hésitante, à la phraséologie embarrassée, au style incertain, quoique toujours éclatant et vraiment original.

Nous ne passerons pas en revue toutes les pages saillantes de *Fernand Cortez*, depuis l'ouverture et le finale du premier acte jusqu'aux airs de danse : nous nous bornerons à rappeler l'air : « Hélas! elle n'est plus », et l'air d'Amazily, d'une si pénétrante expression amoureuse; deux duos qui ont du mouvement et de la couleur; un trio *sans accompagnement*, tentative hardie et jusque-là sans exemple sur la scène française, — trio dans lequel des prisonniers espagnols implorent la clémence divine et adressent au Créateur du monde, avant de mourir, une prière en faveur de leurs farouches assassins; — morceau suave qui produit beaucoup d'effet, parce qu'il est placé entre deux chœurs vigoureux; enfin et surtout, la scène capitale de la révolte, une des plus belles inspirations de Spontini et du moderne drame lyrique.

Bien qu'*Olympie* n'ait pas obtenu de succès en France, cet opéra contient aussi des morceaux d'une grande beauté. Il débute par une ouverture que Weber affectionnait, et la belle marche religieuse, le trio auquel se mêlent deux chœurs d'un caractère opposé et formant la plus saisissante antithèse musicale, ainsi que la bacchanale du premier acte, le meilleur de l'ouvrage; les deux airs de Statira, le finale avec crescendo du deuxième acte et la marche triomphale à double orchestre, nous semblent des pages dignes de l'auteur de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*.

Artiste fougueux, musicien énergique, Spontini s'entendait mieux qu'aucun de ses contemporains à préparer à ses auditeurs de fortes émotions. Il vivifia de son génie deux œuvres littéraires mal conçues et mal exécutées, au point de vue purement lyrique; il se voua exclusivement au genre illustré par Gluck et perfectionné par Méhul : il lui donna des développements plus amples, et il sut satisfaire aux besoins de la pompe théâtrale, à toutes les exigences de notre scène, sans jamais tomber dans la froideur. Noble et solennel, puissant et dramatique, Spontini agrandit le cadre de notre opéra et introduisit dans la tragédie musicale, telle que Gluck et Méhul l'avaient comprise, l'accent passionné du sensualisme italien. Par la justesse de sa déclamation et par la beauté de ses récitatifs, par le magique coloris de ses tableaux et par la vigueur de ses conceptions, il appartient à l'école française, et il en est devenu un des plus sympathiques représentants ; mais, par ses rhythmes mouvementés, par la contexture de ses mélodies voluptueuses, par la verve, par le feu de son éloquence toute méridionale, il reste le plus émouvant, le plus pathétique des maîtres napolitains. Peu nous importe qu'il ait composé des opéras allemands, et qu'il ait trouvé de l'autre côté du Rhin des succès et des revers, des satisfactions méritées et des amertumes inattendues : à nos yeux, la gloire de Spontini est toute française, parce qu'elle repose essentiellement sur *la Vestale* et *Fernand Cortez*, et cette gloire nous est d'autant plus chère que l'auteur de ces deux beaux ouvrages joue, dans l'histoire de notre musique dramatique, le rôle de précurseur de Rossini.

CHAPITRE IX

I. Du drame lyrique en France avant l'avénement de Rossini. Compositeurs italiens, allemands et français qui ont brillé sous le premier Empire : Simon Mayer et F. Paer; Winter et Weigl. Les auteurs de romances envahissent le théâtre de l'Opéra-Comique. Nicolo Isouard et ses opéras. Boieldieu : caractère national de son œuvre. *La Dame blanche.* — II. Rossini et ses ouvrages italiens. *Le Barbier de Séville.* Ce chef de l'école sensualiste s'établit à Paris et subit l'influence française : *le Siége de Corinthe, Moïse* et *le Comte Ory.* Rossini répudie son passé en écrivant *Guillaume Tell.* — III. Invasion allemande : traductions et arrangements de Castil-Blaze ; création de la société des concerts du Conservatoire. Nouvelle révolution musicale : Beethoven. Ses symphonies; son opéra de *Fidelio.* Ch.-M. de Weber et son théâtre : *der Freischütz, Preciosa, Euryanthe* et *Obéron.* — IV. De l'opéra-comique avant l'avénement de Meyerbeer. Michel Carafa et son œuvre. D.-E. Auber : *la Muette de Portici.* Caractère des opéras-comiques et appréciation du génie de ce maître. Ferd. Hérold. Ses premiers ouvrages; ses ballets ; *Zampa* et *le Pré aux Clercs.*

I.

Dans les arts et dans les lettres, chaque quart de siècle est représenté par quelques noms éclatants; mais on ne connaît à fond l'esprit d'une époque qu'après avoir étudié l'œuvre de tous ceux qui l'ont illustrée, qu'après avoir classé tous leurs titres à notre souvenir, si modestes soient-ils. Sous l'Empire, Spontini domine de sa voix puissante le chœur des musiciens dramatiques : c'est ce que proclamèrent les membres de l'Institut chargés de décerner les prix qu'institua Napoléon I[er] pour récompenser les savants, les littérateurs, les artistes, les industriels et les agriculteurs qui s'étaient le plus distingués pendant la période décennale de 1799 à 1809. Ces juges éclairés nommèrent après l'auteur de *la Vestale* Méhul et Cherubini, Catel et Berton, et ces choix témoignent de

leur goût, de leur indépendance et de leur impartialité (1). Nous avons rendu justice à ces lutteurs victorieux, qui ne reçurent pas les palmes qu'on leur avait promises, et nous avons placé Lesueur au milieu de ce groupe d'artistes d'élite.

A la suite ou à côté de cette phalange de maîtres glorieux, marchaient une foule de compositeurs italiens, allemands et français que nous allons passer rapidement en revue, afin de connaître exactement les tendances musicales qui ont prévalu en France avant l'avénement de Rossini.

Sur la scène italienne on n'accueillait pas seulement la musique de Guglielmi, de Paisiello, de Cimarosa et de Mozart; on y applaudissait des opéras-bouffes où la prestesse du débit excite au rire par un effet purement nerveux, où des rhythmes accélérés tiennent lieu d'inspiration comique; on y entendait beaucoup de pièces nouvelles et, parmi les œuvres qui méritaient le plus de fixer l'attention, on distinguait celles de S. Mayer et de F. Paer.

Jusqu'à l'apparition de *Tancredi*, ces deux musiciens n'ont pas rencontré de rivaux redoutables en Italie, et ils y ont parcouru la plus brillante carrière; mais, comme ils n'ont pas innové dans leur art, ils n'ont été fêtés du public ultramontain que pendant une douzaine d'années. Simon Mayer (1763-1845) surtout, l'auteur du *Fanatico per la Musica*, des *Finte Rivali*, et de tant d'autres opéras-bouffes ou sérieux, fut bien vite oublié, parce qu'il manquait essentiellement d'individualité, et déjà l'on ne se souviendrait plus aujourd'hui de sa fertile plume, s'il n'eût compté Donizetti au nombre de ses élèves.

Quant à F. Paer (1771-1839), il avait reçu de la nature les dons les plus heureux, et il eût pu s'élever beaucoup plus haut encore qu'il ne l'a fait. Il admirait sincèrement Mozart, et on le reconnaît sans peine dans ses meilleurs opéras italiens, dans *Griselda* (1796), *Camilla* (1801), *Sargino* (1803) et principalement dans *Agnese* (1811). Que ne s'est-il inspiré de son modèle au point de vue spiritualiste! Mélodiste toujours suave et facile, parfois touchant et vraiment dramatique, symphoniste clair, harmonieux et piquant, Paer se contente le plus souvent de chatouiller agréablement l'oreille, au lieu d'aspirer à toucher le cœur. Il a

(1) Le premier grand prix fut décerné à l'auteur de *la Vestale;* l'opéra de *Sémiramis*, de Catel, obtint une mention très-distinguée. On accorda le second prix à l'auteur de *Joseph*, et l'on mentionna très-honorablement *les Deux Journées*, de Cherubini; *Montano et Stéphanie*, de Berton; *Ariodant* de Méhul, et *l'Auberge de Bagnères*, de Catel.

prouvé son génie de la scène dans *Agnese*, où se trouvent des pages du plus beau caractère, entre autres des chœurs et un finale qui dénotent un sentiment profond et une admirable entente de l'effet vocal. Il n'a composé qu'un seul ouvrage français, *le Maître de chapelle* (29 mars 1821); mais cet opéra en deux actes renferme trois morceaux qui se peuvent comparer avec ce qu'ont écrit de mieux en ce genre les chefs de l'école italienne. Il y faut aussi remarquer la longueur de la période mélodique, la suavité des chants, l'élégance et le brio de l'instrumentation. Une telle musique nous semble de tous points charmante; seulement elle décèle l'artiste sensuel, le mondain qui se montra plus soucieux de plaire aux grands que de mériter la faveur des juges austères.

Plus noblement ambitieux, quoique moins bien doués peut-être que Paer, les deux représentants de l'école allemande, Winter et Weigl, ne se sont pas maintenus aussi longtemps que lui sur la scène française.

Pierre de Winter (1754-1825) vit échouer à l'Opéra de Paris des ouvrages avec lesquels il eût sans doute remporté des succès en Allemagne, en Angleterre ou en Italie, pays où sa musique fut souvent applaudie : on reconnaît cependant dans les chœurs de *Tamerlan*, voire dans plus d'une page de *Castor et Pollux*, un mélodiste facile, un compositeur de talent, mais plus lyrique que dramatique, si nous ne nous trompons. On eut l'occasion de juger en France des principales qualités de l'auteur du *Labyrinthe* (1794) et de *Marie de Montalban* (1798), lorsque l'on donna au théâtre de l'Odéon *le Sacrifice interrompu* (1824), traduction de l'ouvrage allemand composé à Vienne en 1795. Il y règne un accent de simplicité et de grandeur sans emphase qui mérite d'être signalé, et qui a fait avec raison considérer cet opéra comme le mieux réussi de tous ceux qu'a écrits Winter. Par malheur, les mélodies de cet artiste affectent des tours italiens qui n'ont rien d'original; voilà pourquoi elles ont vieilli si promptement.

Ainsi que son contemporain et compatriote Winter, Jos. Weigl (1766-1846) se contenta de marcher sur les traces de ses devanciers. Il choisit pour maître Salieri, et se modela sur le style de ce chef d'école, qui jouissait d'une si prodigieuse faveur en Allemagne, à la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci (1). A défaut de formes nouvelles, ingénieuses et frappantes, on trouve dans ses nombreuses

(1) Les trois sonates que Beethoven a dédiées à Salieri datent de 1799.

compositions dramatiques des idées facilement exprimées et des chants bien appropriés aux situations théâtrales. Ce fécond auteur n'est connu chez nous que pour avoir écrit *la Famille suisse*, qui fut traduite en français et représentée à la demande de l'impératrice Marie-Louise, sous le titre de *la Vallée suisse* (1812) (1), puis donnée à l'Odéon, en 1827, où on l'intitula *Emmeline ou la Famille suisse*, — avant d'être chantée à la salle Favart par une compagnie allemande, en 1830. On y remarque plusieurs morceaux d'une forme élégante et correcte, d'une mélodie simple et agréable, d'un style pur et facile, mais dépourvu de force et d'originalité.

Or, sans ces dernières qualités, on ne conquiert pas une réputation de longue durée. Winter et Weigl eurent d'autant plus de peine à se maintenir en faveur, que leurs deux œuvres préférées perdirent forcément de leur attrait naturel en passant dans notre langue : les grands maîtres seuls résistent à l'épreuve d'une traduction, aux trahisons d'un librettiste. *Traduttore*, *traditore*, dit avec esprit le proverbe italien, — ce qui n'empêche pas nos voisins d'être des traducteurs excellents et des arrangeurs fort habiles. Déjà, sous la République et le premier Empire, ils commençaient d'approprier à leurs scènes les conceptions de nos auteurs dramatiques : *les Comédiens ambulants*, de Picard et Devienne, se transformaient en *Virtuosi ambulanti*, de Balocchi et Fioravanti; Carpani s'emparait de la *Camille* de Marsollier et Paer en écrivait la musique; *Sargines*, *le Sourd ou l'Auberge pleine*, *Adolphe et Clara*, *Sémiramis*, inspiraient Paer, Farinelli, Puccita et Fr. Bianchi : le théâtre entier de Picard, de Duval, d'Hoffmann et de tous nos auteurs dramatiques en crédit devint pour les poëtes affamés de la péninsule une mine inépuisable où ils ne se lassaient pas de puiser.

Il y aurait une intéressante étude à faire sur la façon dont ils métamorphosaient nos comédies lyriques, et, jusque dans ces improvisations rapides, on découvrirait la marque d'écrivains doués du sens musical. En France, au contraire, la plupart des littérateurs qui travaillaient pour les musiciens, au commencement de ce siècle, ne se doutaient guère des exigences du style lyrique. Ils ne savaient ni choisir, ni varier leurs rhythmes; ils abusaient et des vers alexandrins et des vers

(1) Boieldieu a composé, en 1797, un opéra en un acte intitulé *la Famille suisse* : on ne pouvait donc à Paris s'emparer, comme on l'avait fait en Allemagne, du titre de sa pièce.

de dix syllabes avec césure après le quatrième pied. Encore s'ils avaient compris qu'en les scandant symétriquement, ils facilitaient l'œuvre de leurs collaborateurs! Mais non, leurs récits n'offrent pas plus que leurs couplets cette prosodie uniformément cadencée qui, par elle-même, est déjà une musique; et le retour fréquent des vers décasyllabiques, dans leurs ariettes et leurs chansons, n'a pas peu contribué à imprimer aux mélodies de l'Empire cette carrure bourgeoise et ces pesantes allures qui nous les font trouver aujourd'hui monotones et surannées.

Si l'on veut juger exactement du peu de goût musical des auteurs dramatiques français, des ressources de leur esprit et de leur vive intelligence de la scène, il faut prendre connaissance des comédies mêlées de chant qu'on a représentées à l'Opéra-Comique, alors qu'au théâtre, comme au salon, la romance florissait, à la plus grande joie des compositeurs dépourvus de vigueur dramatique et des éditeurs de musique intéressés à publier des morceaux de courtes dimensions. Quel temps heureux que celui où il suffisait d'écrire une chanson naïve ou un refrain langoureux pour se voir ouvrir les portes du théâtre! Simon, de Metz, à qui l'on doit la romance *Il pleut, il pleut, bergère* (1790); Pradher (1781-1843) qui a composé *Bouton de rose* sur des paroles de la princesse de Salm; Plantade (1764-1839) que nous avons cité à propos de la réorganisation du Conservatoire; Gustave Dugazon (1782-1826), collaborateur et ami de Pradher, avec qui il donna *le Chevalier d'industrie* (1804 et non 1818, comme l'avance Fétis), arrangeur habile et qui mit en musique un certain nombre de ballets représentés à l'Opéra; Mme Gail, Lebrun, Bochsa et Boieldieu lui-même, durent à la vogue de leurs mélodies de salon de se voir bien accueillis du directeur et du public de notre seconde scène lyrique. Ce sont aussi des succès de ce genre qui valurent à Fiocchi, Blangini, Catrufo, A. Piccinni, Romagnési et Benincori d'entrer en lice avec les plus aimés des représentants de la romance française. Accordons un souvenir à ces aimables musiciens. Plusieurs d'entre eux, tels que Fiocchi (1767-1843), Catrufo (1771-1851), l'auteur de *Félicie* et d'*Une matinée de Frontin* (1815), et Romagnési (1781-1850) manquaient entièrement de génie scénique; mais quelques autres ont produit des ouvrages qui méritent au moins une mention. Nous ne parlerons pas des innombrables mélodrames dans lesquels Alex. Piccinni (1779-1850) a introduit des morceaux de sa composition; nous préférons rappeler que Blangini (1781-1841), dont les nocturnes à deux voix ont tant de grâce et de suavité, a montré dans l'air princi-

pal et dans plusieurs morceaux de *Nephtali* qu'il pouvait écrire autre chose et mieux que de simples romances. Par contre, le chanteur-compositeur L.-Séb. Lebrun (1764-1829) ne justifie guère ses doubles prétentions musicales, et cependant, grâce à Tulou et à la lutte d'agilité que Mlle Albert Hymm soutint contre cet habile flûtiste, le médiocre opéra du *Rossignol* a fait fortune.

Par un brillant ramage
Il ne faut pas toujours se laisser enchanter !

Le ramage de Lebrun, au temps même où il provoquait les plus vifs applaudissements, n'éblouit point les gens de goût, et les musiciens, loin de le déclarer brillant, ne virent dans *le Rossignol* qu'une œuvre de peu de valeur.

Ils accueillirent plus favorablement les mélodies naturelles et faciles de Mme Sophie Gail (1776-1819) qui, après le succès prolongé de son opérette *les Deux Jaloux* (1813), donna *la Sérénade* (1818), où l'on reconnaît une femme douée du sentiment scénique. Le pianiste Henri Herz a consacré le succès de l'agréable trio en canon des *Deux Jaloux*, en écrivant ses variations si connues sur le thème de « Ma Fanchette est charmante dans sa simplicité » : on eut raison naguère de ne pas moins aimer que ce trio les couplets de la jardinière : « Thibaut m'veut pour sa ménagère », dont la conclusion, par le tour mélodique, rappelle le faire de l'auteur du *Nouveau Seigneur du village*.

Harpiste plein de verve, improvisateur merveilleux, artiste spirituel et doué de talents supérieurs, Bochsa (1789-1856) paraissait destiné à enrichir notre répertoire français d'opéras d'un tout autre ordre que ceux de Lebrun et de Mme Gail : comme Steibelt, il compromit son avenir par des fautes qu'il est de notre devoir de flétrir, et, vil chevalier d'industrie, il lui fallut quitter précipitamment Paris, où l'on avait représenté son *Alphonse d'Aragon* (1814) et *la Lettre de change* (1815), et fuir la France, puis l'Italie, puis l'Angleterre (1).

(1) Nous avons entendu à New-York un opéra italien de Bochsa intitulé *Giuditta* et son ode-symphonie appelée *le Tour du monde*. Ces deux ouvrages inédits, et à jamais perdus sans doute, renfermaient des pages colorées et vraiment expressives. Mrs. Bishop était fort belle dans le rôle de Judith et chantait avec beaucoup d'art quelques-unes des mélodies nationales et caractéristiques que Bochsa avait introduites dans *le Tour du monde*, la symphonie-cantate la plus originale que nous connaissions après *le Désert*.

A l'inverse de Bochsa, Benincori s'imposa les plus ingrats labeurs pour ne jamais s'écarter du droit chemin, qu'aiment à suivre tous les artistes délicats. Auteur de quatuors estimés, musicien élégant, gracieux et pur, Benincori (1779-1821) n'a point réussi dans la composition dramatique, faute d'instinct de la scène. On a tout à fait oublié ses *Parents d'un jour* (1815); on se souvient seulement qu'il a écrit la majeure et la meilleure partie d'*Aladin,* cet opéra que Nicolo laissa inachevé.

Nicolo Isouard (Malte, 1777 — Paris, 23 mars 1818), voilà le compositeur qui, sous l'Empire, éclipsa tous ses rivaux de l'école italienne au théâtre de l'Opéra-Comique, et qui, pendant quelque temps, put même s'y mesurer avec Boieldieu. Élève de Sala, admirateur des œuvres de Monsigny et de Grétry, il puisa dans les conversations d'Hoffmann et d'Étienne une parfaite connaissance des goûts du public français. Est-ce à dire que ces deux écrivains furent bien inspirés en imposant à leur collaborateur des comédies telles qu'*Idala* et que *l'Intrigue au sérail?* Non, sans doute, et, comme tant d'autres auteurs dramatiques de la période qui nous occupe, ils se sont maintes fois trompés et ont pris pour de bons livrets d'opéra ce qui n'était que des pièces plus ou moins intéressantes et spirituellement dialoguées. Nicolo fut mieux servi d'Hoffmann et d'Étienne, quand le premier lui apporta *les Confidences* (1803) et *les Rendez-vous bourgeois* (9 mai 1807), et quand le second lui offrit les poëmes de *Cendrillon* (22 février 1810), de *Joconde* (28 février 1814) et de *Jeannot et Colin* (17 octobre 1814). Ces ouvrages passent, en effet, pour ce qu'a composé de mieux le musicien qui écrivit d'une plume si rapide et d'un style si lâché *Michel-Ange* (1802), *l'Intrigue aux fenêtres* (1805), *le Billet de loterie* (1811), *Lully et Quinault* (1812) et nombre d'improvisations moins bien venues.

Mélodiste abondant et facile, Nicolo savait grouper harmonieusement les voix et en tirer un habile parti au point de vue théâtral. Son quintette de *Michel-Ange,* d'une forme tout italienne; l'agréable ensemble du quintette et le trio des *Rendez-vous bourgeois;* le quatuor du deuxième acte de *Joconde,* si bien approprié à la situation et si conforme au goût des canons qui prévalait alors; le trio de ce même opéra et celui des trois sœurs dans *Cendrillon;* le finale de *l'Intrigue aux fenêtres;* le trio et le duo de *Jeannot et Colin* et plusieurs morceaux que nous pourrions encore citer, témoignent d'une bonne entente de l'effet vocal et scénique.

C'est à cette qualité précieuse, au tour galant et gracieux de ses motifs, au caractère troubadour de sa musique naturelle mais négligée, que Nicolo doit l'immense faveur avec laquelle on accueillit ses principaux ouvrages. — Les critiques systématiques poursuivent à présent de leurs sarcasmes l'auteur de tant de couplets, de romances et d'airs applaudis : ils déclarent immérité le succès de *Cendrillon*, et quand on leur rappelle que, par leur vive et franche gaieté, *les Rendez-vous bourgeois* ont déjà transporté d'aise et de plaisir deux générations entières, ils répondent que c'est la pièce d'Hoffmann et non la musique de Nicolo qui nous réjouit encore aujourd'hui. Loin de nous la pensée de rabaisser le mérite de l'ingénieux littérateur à qui nous devons la jolie comédie du *Roman d'une heure;* mais cet écrivain distingué se plaisait à déclarer tout le premier que son collaborateur avait déployé autant de tact que de convenance dans le choix de ses motifs, dans l'allure et dans les dimensions de ses morceaux. C'est à cet accord entre le caractère littéraire et le caractère musical des *Rendez-vous bourgeois* que nous attribuons la vogue persistante de cette amusante bouffonnerie, même auprès du public actuel, plus disposé à follement applaudir des extravagances et des opérettes malsaines que prompt à revenir au bon gros rire de nos aïeux.

Il ne suffit pas toutefois, selon nous, de ne point accabler d'un injuste dédain l'émule de Boieldieu : il importe de constater que ses derniers opéras accusent un progrès sensible sur ceux qu'il avait donnés, alors qu'aucun sérieux concurrent ne lui disputait le sceptre de l'Opéra-Comique. *Joconde* vaut mieux que *Cendrillon*, et jamais on n'en oubliera la romance favorite, qui se termine par deux vers passés à l'état de sentence proverbiale (1) ; l'opéra de *Jeannot et Colin* l'emporte encore sur *Joconde*. Il n'a pas obtenu la même réussite ni le même renom, il est vrai ; mais si la donnée dramatique du conte de Voltaire devait moins plaire à notre nation que celle du conte emprunté à Boccace par l'inimitable La Fontaine, *Jeannot et Colin*, par le soin plus grand avec lequel il est écrit, par le goût et le style, par le charme et le sentiment, mérite, à nos yeux, toutes les préférences des musiciens.

Nicolo Isouard possède une qualité précieuse dont il faudra toujours

(1) Qui n'a répété ce refrain bien rhythmé, mais qu'un puriste déclare incorrect :

On en revient toujours
A ses premiers amours.

lui tenir compte : selon la recommandation de Boileau, il « distingua le naïf du plat et du bouffon » ; il sut être vif et comique sans tomber dans la trivialité ; en un mot, il comprit l'esprit de notre pays, et il se montra strict observateur des convenances théâtrales. Il continua Grétry, à sa manière ; seulement, comme il ne possédait pas le génie d'un novateur, il fut vite éclipsé par un maître aussi élégant que spirituel, aussi gracieux que séduisant, véritable étoile de première grandeur qui rayonne au firmament de l'art musical à côté de ces deux autres astres éclatants, Hérold et Auber, et qui forme avec eux, au ciel de notre théâtre national une constellation que l'on pourrait appeler aussi la constellation des *trois rois*.

Ce maître enchanteur, qui dépassa si promptement Nicolo, c'est Fr.-Adrien Boieldieu (Rouen, 16 décembre 1775 — Jarcy, près Brunoy, 8 octobre 1834). Sa carrière comprend trois époques bien tranchées : pendant la première période de sa vie, il écrit de jolies romances, il aborde la composition dramatique et donne successivement au théâtre de l'Opéra-Comique *Zoraïme et Zulnar* (1798), *Beniowski* (1800), qu'il remania en 1824 ; *le Calife de Bagdad* (1800) et *Ma tante Aurore* (1800), où il se révèle sous un de ses aspects les plus favorables : pendant la deuxième période de son existence artistique, de 1803 à la fin de 1810, Boieldieu séjourne en Russie et, par suite, se voit obligé de transformer des vaudevilles français en opéras-comiques et de travailler sur des livrets médiocres ou déjà connus : c'est ainsi que, du *Télémaque* mis en musique par Lesueur, il fit une *Calypso*, et qu'il composa une *Aline, reine de Golconde*, après celle qui avait porté si haut le nom de Berton. Enfin, depuis son retour de Saint-Pétersbourg jusqu'à la révolution de 1830, depuis sa lutte avec Nicolo jusqu'à l'apparition de *la Muette* et de *Fra Diavolo*, de *l'Illusion* et de *Zampa*, il agrandit sa manière, il soigne de plus en plus chacun de ses ouvrages et enrichit le répertoire de notre seconde scène lyrique de : *Jean de Paris* (4 avril 1812), *la Jeune Femme colère* (Saint-Pétersbourg, 1805 ; Paris, 12 octobre 1812), *le Nouveau Seigneur du village* (29 juin 1813), *la Fête du village voisin* (5 mars 1816), *le Petit Chaperon rouge* (30 juin 1818), *les Voitures versées* (Saint-Pétersbourg, 1807 ; Paris, 29 avril 1820), *la Dame blanche* (10 décembre 1825) et *les Deux Nuits* (20 mai 1829).

Avant d'envisager l'œuvre de Boieldieu dans son ensemble, avant d'en résumer l'esprit et d'en apprécier la portée, ne convient-il pas de signaler quelques-uns des morceaux les plus saillants des premiers

opéras de ce compositeur ? Comment ne pas dire que, dans *Zoraïme et Zulnar*, dont le sujet est emprunté au *Gonzalve de Cordoue* de Florian, les trois duos et l'air de ténor : « Aimable objet de mon délire » annoncent un mélodiste élégant et spirituel, animé d'un bon sentiment de la scène ? Comment ne pas se rappeler que les ouvertures de *Beniowski* et du *Calife de Bagdad* figurent en tête des bonnes productions instrumentales de Boieldieu ? Comment ne pas se souvenir des chœurs de *Beniowski* et surtout de celui de la conjuration ? Comment ne pas opposer à ce morceau énergique le chœur en la majeur du *Calife de Bagdad* : « C'est ici le séjour des grâces », à laquelle l'élégiaque et pittoresque auteur de *Lalla Roukh* a donné un pendant ? Comment surtout ne pas mentionner les trois duos de *Ma tante Aurore*, et particulièrement celui du deuxième acte : « De toi, Frontin, je me défie », ainsi que les couplets si fins, si comiques, si charmants : « Je ne vous vois jamais rêveuse », et le quatuor si mélodieux, si suave et si gai de ce même opéra ?

De tels débuts promettaient à la France un compositeur qui saurait, après son voyage en Russie, écrire avec plus de correction et de couleur et conquérir la première place sur une scène où les palmes ont de tout temps été vivement disputées. Les circonstances d'ailleurs favorisèrent Boieldieu, à son retour à Paris. Écoutons sur ce point F.-J. Fétis, que nous n'hésiterions pas à citer sans cesse, malgré la rédaction négligée de ses écrits, s'il parlait plus souvent en historien exact et en juge impartial. « En 1811, dit le savant critique belge, Boieldieu trouva le sceptre de l'Opéra-Comique placé aux mains de Nicolo Isouard dont il avait vu l'heureux début avant son départ pour la Russie. Dalayrac avait cessé de vivre. Catel travaillait peu. Cherubini, dégoûté d'une carrière qui, malgré son beau talent, n'avait eu pour lui que des obstacles, avait cessé d'écrire ; Méhul, mécontent de l'inconstance des goûts du public, ne livrait qu'à de rares intervalles de nouveaux ouvrages à la scène ; Nicolo seul paraissait infatigable et rachetait par le mérite de la fécondité les négligences qui déparent ses ouvrages. C'était avec lui que Boieldieu était destiné à lutter désormais : son génie prit un nouvel essor dans cette rivalité.

« Deux actrices se partageaient la faveur publique à l'époque où Boieldieu revint à Paris : l'une, madame Duret, se distinguait par une voix étendue, égale, sonore, mais un peu lourde ; par une exécution large et par une habileté de vocalisation à laquelle il n'aurait rien manqué, si la respiration de madame Duret n'eût été courte et laborieuse.

La rivale de cette cantatrice était mademoiselle Regnault (depuis lors madame Lemonnier). Ses débuts à Paris, qu'avaient précédés des succès en province, avaient été brillants. Une ignorance à peu près complète de la musique et de l'art du chant, mais une voix charmante, une intelligence parfaite, une facilité merveilleuse à exécuter les choses les plus difficiles, tels étaient les défauts et les avantages de mademoiselle Regnault pour entrer en lutte avec son antagoniste. Nicolo avait tiré parti de toutes deux dans les rôles qu'il leur avait faits pour son opéra de *Cendrillon,* et leur avait procuré à chacune un succès égal. La question de supériorité restait indécise pour le public ; mais le compositeur avait fini par se décider en faveur du talent de madame Duret ; ce fut pour elle qu'il écrivit ses plus beaux rôles. Mademoiselle Regnault se trouvait donc exposée au danger d'être laissée à l'écart, lorsque Boieldieu vint lui prêter le puissant secours de son talent. Le combat recommença ; il ne fut pas moins vif entre les cantatrices qu'entre les compositeurs.

« Rien de plus dissemblable que le talent de ceux-ci ; Nicolo, doué d'une facilité d'inspiration à laquelle il s'abandonnait sans réserve, écrivait souvent avec négligence, n'était point assez sévère dans le choix de ses idées, et méritait le reproche qu'on lui faisait d'être parfois commun et vulgaire dans ses mélodies. Mais, à côté de ces imperfections, il y avait dans ses ouvrages des beautés réelles appropriées avec une rare sagacité aux convenances de la scène et à l'intérêt dramatique. La plupart de ses morceaux, même ceux où l'on aurait désiré plus d'élégance et de bon goût, brillaient d'un sentiment de verve et d'expansion qui réussit presque toujours dans la musique de théâtre. Travaillant avec une prodigieuse rapidité, il se consolait facilement d'une chute, parce qu'il ne tardait point à prendre sa revanche. Du reste, heureux de sa lutte avec Boieldieu, il finit par comprendre la nécessité de donner plus de soin à ses ouvrages, et montra dans ses dernières productions une correction, une élévation de pensée qu'on n'attendait pas de lui. *Joconde* et *Jeannot et Colin* seront toujours considérés comme de fort bons opéras-comiques. Pendant que Nicolo écrivait et faisait représenter quatre opéras, Boieldieu en préparait un ; non que l'inspiration lui fût plus difficile, car il écrivait vite ; mais, portant peut-être à l'excès la sévérité qui manquait à son rival, il faisait quelquefois trois morceaux entièrement différents pour un seul air, pour un seul duo, ou bien il recommençait à dix reprises les corrections qu'il croyait nécessaires, et souvent il ne livrait aux copistes qu'une partition chargée de ratures,

ou, pour me servir du terme technique, de *colettes*. Après avoir éprouvé de si vives jouissances à entendre les charmantes compositions qui ont vu le jour par ce procédé, avons-nous le droit de nous plaindre de la lenteur du travail ? Je ne le crois pas. Boieldieu obéissait malgré lui, en polissant incessamment ses ouvrages, aux conditions naturelles de son talent. Il était doué du goût le plus exquis ; c'est surtout comme homme de goût que nous l'admirons. La nature de ses idées, où domine toujours la convenance parfaite de la scène et l'expression spirituelle de la parole, cette nature, dis-je, exigeait qu'il portât dans son travail ces soins scrupuleux qu'on lui a quelquefois reprochés. Gardons-nous surtout de croire qu'il produisait lentement, parce que sa pensée aurait été pénible : rien ne sent la gêne ni la stérilité dans ses compositions ; tout y semble, au contraire, fait d'abondance ; si la réflexion nous laisse quelquefois en doute à cet égard, c'est qu'il est difficile de comprendre que tant de fini dans les détails soit le fruit d'un premier jet. On a reproché à Boieldieu d'avoir quelquefois manqué de hardiesse ; mais, outre que les hardiesses ne sont pas toujours justifiées par les résultats, il faut toujours se souvenir de l'excellence du précepte ;

Ne forçons point notre talent.

« Un artiste à qui la nature permet de donner une physionomie individuelle à ses ouvrages, accomplit sa mission s'il sait leur conserver toujours cette physionomie ; il est lui, et c'est ce qu'il faut être pour laisser un nom durable dans l'histoire des arts : or personne assurément n'a su donner à sa musique, mieux que Boieldieu, une couleur particulière, un style approprié à l'objet qu'il se proposait de réaliser. »

Excité par une louable émulation, servi successivement par des interprètes tels qu'Elleviou, Ponchard, Martin, Chollet, Juliet, Féréol, Lesage et Henri, M[mes] Gavaudan, Regnault-Lemonnier, Boulanger, Rigaut, Pradher et Desbrosses, Boieldieu ne triompha pas seulement de Nicolo : il remporta sa plus glorieuse victoire à l'heure même où le public, affolé de musique italienne, s'imaginait que tout compositeur marcherait dorénavant à la suite de Rossini (1). Il a résisté à l'invasion rossi-

(1) Dans une lettre à son ami Fournier, de Rouen, Boieldieu s'exprime ainsi : « Mon succès paraît être un succès national, qui fera, à ce que tout le monde me dit, époque dans l'histoire de la musique. Il est de fait que la musique étrangère avait tout envahi, et que le public était persuadé que l'on ne pouvait que se traîner à la suite de Rossini... » (V. G. Héquet, *A. Boieldieu, sa vie et ses œuvres*, p. 97.)

nienne, il n'a point changé de style, il n'a jamais forcé son talent, ainsi que le fait justement remarquer Fétis dans la longue citation que nous venons de reproduire, il est resté Français et lui-même, alors qu'Hérold et Auber n'échappaient pas aux fascinations du grand enchanteur. Ne point subir les entraînements de son époque, réagir contre les tendances du goût dominant, symboliser certaines qualités et certains défauts de sa nation, n'est-ce point là le rôle d'un artiste supérieur et le privilége des musiciens de génie?

Boieldieu, malgré sa vive intelligence, a pu se tromper sur le choix des sujets qu'il a traités : jusque dans des comédies froides et bourgeoises, monotones et antimusicales, il a cependant glissé des pages délicieuses que lui seul était capable d'écrire sur des paroles aussi prosaïques. Il n'entre ni dans notre dessein ni dans le plan de ce livre d'analyser minutieusement chacun des opéras de ce maître charmant. Si l'on a pu oublier en partie *la Jeune Femme colère*, qui renferme un trio dont l'expression tendre mérite d'être signalée, un bon air de soprane, un joli rondeau et un quatuor scénique au moins égal à celui de *Ma tante Aurore;* si l'on ne se souvient plus qu'à moitié de *la Fête du village voisin*, où l'on compte néanmoins beaucoup de morceaux inspirés et bien en situation, tels que les deux trios, dont l'unique défaut est de reposer sur la même donnée dramatique, le duo : « Attraits divins », le rondeau de Rose, les couplets à boire, l'ariette de la petite marchande et le quintette : « Quand la mémoire est infidèle », — sans parler de la cavatine favorite : « Simple, innocente et joliette », un chef-d'œuvre de grâce; si des *Voitures versées* on ne chante plus guère l'air qu'affectionnait Martin, ni le duo orné de variations sur la chanson populaire : « Au clair de la lune »; si l'on ne se rappelle plus qu'imparfaitement l'orgie finale, l'air de l'évocation des valets, le joli duo du deuxième acte, la romance : « Le beau pays de France », les piquants couplets : « Prends garde à toi », et la scène de l'interrogatoire des deux valets, de l'opéra malheureux *les Deux Nuits ;* — tout le monde a la mémoire encore remplie des thèmes faciles, élégants et distingués qui abondent dans *Jean de Paris*, *le Nouveau Seigneur du village*, *le Petit Chaperon rouge* et *la Dame Blanche*. Ces quatre opéras sont devenus classiques, et deux d'entre eux sont destinés à traverser les âges, parce que pièce et musique y forment un ensemble vraiment exquis. Pour écrire une œuvre durable et qui puisse résister aux caprices de la mode, le compositeur d'opéras-comiques n'a pas besoin seulement de comédies

ingénieuses, bâties et coupées avec art, de situations intéressantes et musicales qui permettent de passer naturellement d'une prose aisée à des vers bien rhythmés : il faut encore que le sujet qui l'inspire ait les qualités requises pour plaire en tous les temps. *Jean de Paris* ne répond plus au goût du public actuel. *Le Petit Chaperon rouge* s'en écarte encore davantage, et Boieldieu, dont la personnalité se manifeste si vivement dans chaque page de cette ravissante partition, est déjà puni d'avoir agréé un livret qui paraît maintenant enfantin et ridicule. *Le Nouveau Seigneur du village*, au contraire, présente un de ces tableaux qui, semblables à une toile de Lancret ou de Watteau, symbolisent une époque et font revivre à nos yeux une société dont les mœurs ont disparu. La pièce est bâtie sur un canevas très-simple, mais elle est conduite avec autant d'habileté que d'esprit. Puis, quelle variété de caractères ! Comme tous les personnages parlent le langage de la situation ! Quel excellent type que ce bailli ! Quel fourbe amusant que l'impudent Frontin, et comme il déguste en amateur le vin de Chambertin du naïf Blaise ! Depuis la première note jusqu'à la dernière du *Nouveau Seigneur*, on ne se lasse pas d'applaudir à l'à-propos, au charme, à la grâce, à la vivacité des chants de Boieldieu, qui sait accentuer sans trivialité le comique d'une situation et chaque trait du dialogue, à l'aide d'une instrumentation simple, élégante et du meilleur goût.

Dans *la Dame blanche*, le musicien ne s'est pas moins complétement identifié avec l'esprit du poëte, et tous deux ont fait acte d'audace et d'originalité en imposant à une terre étrangère la langue et les mœurs de leur propre pays, en adoptant l'Écosse pour leur résidence favorite, mais à la condition d'y implanter notre drapeau national. C'est même là une des causes du succès extraordinaire de cette œuvre capitale : Scribe a donné aux héros de Walter Scott des figures toutes françaises et il a réalisé dans le personnage de Georges Brown le type de notre officier d'infanterie. Aucune de ses physionomies n'est anglaise : ni la blonde Anna, ni la sémillante Jenny, ni la vieille dame Marguerite, ni le peureux fermier Dickson, ni l'avide tuteur Gaveston. Et, malgré plusieurs motifs écossais qui y sont introduits adroitement et présentés avec art, la musique de Boieldieu n'est pas moins française que la comédie de Scribe.

Pourquoi cet opéra est-il avec raison considéré comme un chef-d'œuvre? Pourquoi, le 16 décembre 1862, à la millième représentation de *la Dame blanche*, le public a-t-il accueilli par des bravos enthou

siastes ces vers de circonstance, ces vers aimables et coulants de Méry, qu'il avait écoutés, l'âme émue :

> Gloire à l'œuvre où partout chante la mélodie,
> Œuvre de Boieldieu, mille fois applaudie,
> Et, comme aux jours passés, si jeune aux jours présents !
> Paris la voit encor dans une salle pleine,
> La dame d'Avenel, la dame châtelaine,
> Centenaire dix fois, après trente-six ans !
>
> C'est que Scribe a donné tout ce que le poëte
> Peut inventer de mieux pour la lyre interprète;
> Et le maître inspiré prodigua tour à tour
> Le charme que les mots n'ont jamais su décrire,
> L'accent qui fait rêver, l'accent qui fait sourire,
> La gaîté de l'esprit, l'extase de l'amour !
>
> C'est que tous ces accords dont la grâce suprême
> Éclate dans la voix, l'orchestre, le poëme,
> L'art savant de sa nuit ne les a pas couverts ;
> Car Boieldieu, c'est là sa plus belle victoire,
> Rend tout public artiste et parle à l'auditoire
> Cette langue du cœur que comprend l'univers !
>
> Puis avec quel bonheur le grand maître varie
> Les accents inspirés par sa muse chérie !
> Quel fleuve d'or tombé de son luth souverain !
> Que de rayons venus de la brume écossaise !
> Par cette œuvre, surtout, la musique française
> N'a rien à redouter des Alpes ou du Rhin !

Une pièce de vers n'est point un morceau de critique, et nous ne reproduisons pas cette brillante improvisation de Méry à titre d'éloge irréprochable ; mais la conclusion de ces strophes répond à la question que nous avons posée : si *la Dame blanche* passe à bon droit pour un chef-d'œuvre, c'est que, grâce à cet opéra, la musique française n'eut plus à redouter désormais la concurrence des écoles d'Italie et d'Allemagne.

Boieldieu, dans ses précédents ouvrages et plus particulièrement dans *le Petit Chaperon rouge*, s'était révélé tout entier comme mélodiste élégant et gracieux, comme musicien d'un goût parfait et d'un talent scénique du premier ordre. Il avait écrit des rondeaux délicieux, des couplets spirituels et souvent accompagnés d'une façon piquante, d'agréables romances, des airs habilement conçus et fort heureusement développés,

surtout des airs pour voix d'homme; dans ces solos de divers genres, où il faut déployer tant de ressources d'imagination, il avait su, en véritable artiste, prendre le ton du sujet, observer les convenances théâtrales et garder toujours la plus juste mesure. Il avait, en outre, réussi à fidèlement traduire en musique un certain ordre d'idées et de sentiments. Nul encore ne s'était entendu aussi bien que lui à exprimer la gaieté souriante et malicieuse, les traits légers d'une conversation brillante, la galanterie qui florissait naguère dans notre pays et la grâce qui semble un des priviléges naturels de la femme. Mais il ne s'était pas élevé jusqu'à la conception d'un caractère, il n'avait créé ni des personnages ni des morceaux vraiment typiques. Dans *la Dame blanche*, il atteignit enfin au but que poursuit tout grand poëte dramatique, en dotant notre scène de ces figures qui ne s'effaceront plus de notre souvenir : Georges, l'officier galant et hardi ; Dickson, le fermier trembleur et superstitieux ; Gaveston, l'ambitieux au cœur de marbre ; dame Marguerite, la fileuse patiente et fidèle à ses maîtres bien-aimés ; Jenny, la sémillante et coquette fermière; la blonde Anna, à la main si jolie. Quelle abondance et quel heureux choix de motifs ! Chacun des acteurs du drame exprime ce qu'il éprouve avec autant de charme que de naturel. Impossible de pousser plus loin l'entente de la scène, la vérité théâtrale. Et l'orchestre, plus varié, plus nourri, plus brillant que précédemment, et qu'on pourrait croire animé d'un souffle rossinien, ajoute à l'intérêt de la situation ou à l'esprit du dialogue.

De cette partition, véritable écrin rempli des bijoux les plus finement ciselés, nous jugeons inutile de compter les diamants. Nous serions obligé de citer les deux premiers actes tout entiers et le chœur des ménestrels écossais, dans le dernier acte, que déparent malheureusement quelques longueurs. Nous ne nous arrêterons par conséquent ni aux airs de Georges, ni aux deux duos de la peur et de la main, délicieux de tous points, ni même au trio si dramatique qui termine le premier acte, quoique ce soit là un morceau capital, non plus qu'au trio de la cloche de la tourelle, d'une ampleur peu ordinaire. Nous venons de l'annoncer, ce que nous cherchons et tenons à ranger soigneusement à part, ce sont ces perles incomparables qui constituent à elles seules un véritable trésor, et qu'une génération artistique transmet avec orgueil à celle qui recueille son héritage et ses glorieuses trouvailles. Ces deux gemmes d'une eau si pure et les plus précieuses du riche écrin de *la Dame blanche*, ce sont les adorables et touchants couplets de « Vieille

dame Marguerite » avec leur accompagnement qui imite le mouvement du rouet et fait de l'imitation pittoresque un auxiliaire de l'inspiration poétique, et la grande scène de la vente, morceau sans précédent et qui suffirait pour immortaliser Boieldieu. Sans moduler, pour ainsi dire, en ne s'éloignant presque pas du ton qu'il a choisi, le musicien, à force de grâce et d'esprit, de souplesse et de vivacité, conserve à chacun de ses personnages sa physionomie particulière : il marque d'un trait ineffaçable chaque mouvement scénique ; il donne à chaque épisode de cette situation théâtrale si compliquée et si difficile à traduire musicalement, un intérêt prodigieux, un naturel exquis, une animation extrême, un caractère tout à fait saisissant. Les spectateurs, captivés au plus haut degré, suivent attentifs les péripéties du drame, et, quand la juste cause triomphe, quand le château est adjugé au représentant de *la Dame blanche,* ainsi que les vassaux du seigneur d'Avenel, ils éclatent en joyeux transports, et pendant que sur la scène on chante : « Vive, vive monseigneur ! » ils s'écrient : « Vive, vive Boieldieu ! »

II.

Rossini, qui depuis deux ans était établi à Paris, lorsque fut représentée *la Dame blanche*, et qui, par un de ces hasards que l'on s'est plu à faire remarquer, y demeurait dans la maison qu'habitaient aussi Boieldieu, Carafa et le chef d'orchestre Kreubé (1), Rossini ne se méprit pas sur la valeur de cette belle scène de la vente. « Vous avez accompli un tour de force, dit-il à son aimable collègue de l'Institut, et là où un Italien n'aurait vu qu'une occasion de grouper harmonieusement des voix et de composer un morceau d'ensemble d'un effet puissant, vous avez préféré rester spirituel et vrai, animé et dramatique. » En s'exprimant de la sorte, Rossini signalait, en effet, un des traits qui caractérisent notre théâtre et qui le distinguent de celui de sa nation. Chez nous, même dans un finale d'opéra, le public exige que le compositeur

(1) La maison où Boieldieu écrivit *la Dame blanche*, où Carafa composa *Masaniello* et Rossini *Guillaume Tell*, était située sur l'emplacement actuel du passage Jouffroy, boulevard Montmartre, et portait le nº 10.

n'arrête pas l'action pour se livrer à un vaste déploiement de forces vocales et instrumentales ; en Italie, au contraire, l'intérêt musical toujours passe avant l'intérêt scénique, et l'on peut impunément violer les lois de la vérité théâtrale, si l'on sait captiver et charmer l'oreille de ses auditeurs. Plaire, enchanter, voilà le but que se proposent nos voisins et qu'ils poursuivent, sans souci de ralentir la marche du drame par des développements insolites, sans crainte d'accumuler les invraisemblances et les choquantes disparates. Personne n'était plus apte que l'auteur de *Semiramide* à saisir les différences qui existent entre le génie italien et le génie français ; personne n'était plus intéressé que lui à étudier le genre de beautés musicales que nous affectionnons, puisqu'il se disposait alors à enrichir notre première scène lyrique d'opéras où il se montrerait sous un aspect nouveau.

Le séjour que Rossini fit en France, depuis le mois d'octobre 1823 jusqu'en 1836, marque le point culminant de la carrière de cet homme extraordinaire, qui reçut du ciel tous les dons et ne voulut malheureusement pas y joindre l'autorité du caractère. Enfant gâté de la nature, esprit étincelant et sceptique, musicien novateur et doué d'une facilité, d'une richesse d'imagination qui vraisemblablement ne sera jamais surpassée, il a traversé la vie en voluptueux, en indolent qui se dérobe à la lutte au jour du combat, en artiste sensible à la gloire, mais indifférent au blâme de ceux qui lui ont inutilement rappelé que « génie oblige ».

Rossini (Pesaro, 29 février 1792 — Passy, 13 novembre 1868) ne doit rien à ses premiers maîtres, et il a même commencé sa réputation en répudiant les doctrines de l'école. Mais s'il a revendiqué avec raison les priviléges de l'inspiration, s'il s'est affranchi des règles sévères, s'il a bafoué la routine et, malgré les solides barrières qui protégeaient les Conservatoires, s'il a étalé aux yeux scandalisés des gardiens vigilants de ces asiles scientifiques le drapeau triomphant de l'art indépendant, il a eu soin d'enrichir de bonne heure sa mémoire, de se livrer en silence à des lectures instructives, à des études et à des travaux d'une grande utilité pratique. Chanteur et répétiteur d'opéras, directeur d'une société philharmonique à laquelle il fit exécuter des œuvres de premier ordre, comme *les Saisons* de Jos. Haydn, par exemple, il commença par tirer de ses laborieuses occupations les plus féconds enseignements. Il puisa dans Haydn et dans Mozart le goût des riches harmonies ; il apprit de ces deux maîtres créateurs la magie de la musique instrumentale, le

charme de la grâce et de la simplicité, et il résolut de profiter de leurs découvertes, de s'assimiler quelques-uns de leurs procédés et de toujours aviver sa propre flamme au feu divin de leur génie (1). Excité par les succès de Raphael Orgitano et de Manfroce (1791-1813), enlevés dans toute la fleur de la jeunesse à un art qu'ils promettaient d'illustrer, instruit par des auditions journalières de la route qu'il faut suivre pour conquérir la faveur populaire, il se demanda s'il devait, comme Simon Mayer et Paer, recommencer à parcourir la route qu'avaient ouverte les maîtres napolitains, ou s'il tenterait de réaliser dans l'opéra italien une transformation pareille à celle que Gluck avait opérée dans la tragédie lyrique des Français, et Mozart dans le drame lyrique de son pays. La fortune favorise les audacieux, se dit-il tout bas, et il se lança témérairement dans les innovations. S'appropriant certaines formes d'harmonie et quelques-unes des modulations piquantes qu'avaient imaginées Majo (1745-1774) et Generali (1783-1832), il tua ceux qu'il volait, selon le conseil de Voltaire à l'adresse des plagiaires, et il trouva dans plusieurs effets immanquables, tels que le *crescendo* et la *cabalette*, le moyen assuré de captiver et de transporter d'aise la majorité de ses auditeurs. Se méfiant de l'ignorance, de la présomption et des caprices extravagants des virtuoses, il nota ce qu'on abandonnait avant lui à la libre fantaisie des chanteurs, et il vit dans les ornements et jusque dans les fioritures une ressource de plus que l'on pouvait utiliser au profit de l'expression dramatique. Chassant le clavecin d'accompagnement de l'orchestre, il inaugura dans *Otello* le récitatif mesuré, que colore le chœur des instruments, et il se servit de la symphonie, à l'instar de Gluck et de Mozart, pour donner plus de mouvement à la scène et pour arracher l'opéra sérieux à la langueur, mal perfide et presque toujours mortel. Enfin il recourut au rhythme comme au plus puissant des auxiliaires : il demanda aux mouvements rapides et au fréquent usage de la musique ternaire des succès infaillibles.

Mais si l'amour des parures éclatantes expose à la tentation de mêler du strass avec de purs diamants, si l'incessante préoccupation de l'effet

(1) Nous jugeons tout à fait inutile de rappeler à nos savants lecteurs que le motif du terzetto du *Barbier* (*zitti, zitti*) est emprunté à l'air de Simon dans *les Saisons*, et que le finale de *la Cenerentola*, le premier duo et le finale de *la Gazza* présentent la combinaison ingénieuse que Mozart a imaginée dans l'andante de sa symphonie en *ut* : on y entend des accords plaqués exécutés par les instruments à vent, tandis que les voix et les instruments à cordes font ressortir la pensée et les ornements du discours musical.

conduisit Rossini à l'ornementation excessive, aux sonorités bruyantes plus encore que brillantes, à la recherche de formes enchanteresses auxquelles il sacrifiait le fond, il rachetait l'abus qu'il faisait de sa richesse par sa façon magistrale de poser les voix, par la force du souffle mélodique, par l'intarissable abondance de ses idées et par sa chaleur communicative. *Tancredi* (1813), *Otello* (1816) et *la Gazza ladra* (1817) dans le genre sérieux, *l'Italiana in Algieri* (1813), *il Turco in Italia* (1814), *il Barbiere di Siviglia* (1816) et *la Cenerentola* (1817), dans le genre bouffe, permettent de juger Rossini en ses années de folle insouciance et d'improvisations rapides, au temps où il jetait ses pensées les plus opposées dans le même moule, où il prenait impunément des morceaux d'un de ses opéras pour les faire passer dans un autre. Mais, comme verve et comme séduction, ces œuvres de sa jeunesse le révèlent tout entier.

Quand il fut devenu le favori de la multitude, l'artiste eut alors la légitime ambition de grandir à ses propres yeux, et, dans *Mosè* (1818), dans *la Donna del lago* (1819), dans *Maometto II* (1820), dans *Semiramide* (1823), il essaya d'exprimer le sentiment religieux, de lutter avec Walter Scott dans la peinture des scènes montagnardes et romantiques, de donner à un drame musical l'importance d'un tableau historique, d'évoquer les souvenirs de l'Orient, de rappeler les splendeurs, les voluptés et les crimes de Babylone.

Ces ouvrages, que le public italien n'apprécia pas à leur juste valeur, étaient inconnus en France, lorsque Rossini vint s'y fixer. On n'y avait encore représenté que des opéras de sa première manière : *l'Inganno felice* et *il Barbiere*, en 1819 ; en 1820, *il Turco* et *Torvaldo e Dorliska*, drame lyrique dans lequel, cinq ans plus tard, devait débuter Marietta Malibran ; en 1821, la *Pietra del Paragone, Otello*, avec Levasseur, Garcia, Bordogni et Mme Pasta pour interprètes, et *la Gazza ladra;* enfin, en 1822, *Elisabetta*, *Tancredi* et *la Cenerentola*.

Ces productions n'avaient pas obtenu un égal succès, ni conquis le suffrage universel des musiciens et des dilettantes. A Paris, comme ailleurs, les innovations de Rossini soulevèrent tout d'abord une opposition violente : elles lui valurent même, de la part de nos vaudevillistes favoris, le surnom de Vacarmini. *Il Barbiere* cependant avait fini par triompher des premières résistances du public parisien et par enivrer jusqu'aux adversaires déclarés du maître de Pesaro. Et comment, en effet, des Français eussent-ils pu résister au charme de l'enchanteur?

Cette partition du *Barbier* ne semble-t-elle pas écrite d'un seul jet, et l'esprit du musicien ne s'y montre-t-il pas plus alerte, plus étincelant encore que celui de Beaumarchais? Écrivain et compositeur sont des fils de Voltaire : l'un et l'autre excellent dans la comédie d'intrigue, dans l'art des contrastes, dans la vive et mordante satire. Quel mouvement! quelle verve! quel naturel et quelle vérité! N'hésitons pas à le dire, les figures de Rosine et de Figaro, de Basile, de Bartolo et de l'amoureux comte Almaviva ont acquis un relief plus grand, grâce à la magie du style de Rossini.

Les Français, en plaçant *il Barbiere* au-dessus de *Cenerentola* et en préférant le troisième acte d'*Otello,* si coloré, si pathétique et si émouvant, aux deux autres parties de cet ouvrage, ont-ils conduit le compositeur italien à réfléchir sur la nécessité de n'adopter que des sujets heureux, de ne chercher des collaborateurs que parmi ses pairs, parmi des artistes de sa famille? Nous ne le pensons pas. Rossini, génie tout spontané, n'était pas homme à se complaire aux analyses du philosophe, ni à demander des enseignements à l'esthétique. En étudiant notre théâtre, en se pénétrant des lois qu'on y suit, que cherchait-il instinctivement? — Un maître qui sait rendre la science attrayante, un biographe éloquent l'a dit aux applaudissements d'un public d'élite : « Il voulait modifier sa manière dans le sens du goût français, autant pour le flatter dans ce qu'il a de sensible que pour le satisfaire dans ce qu'il a de plus noble. Sa merveilleuse intelligence l'avertissait que, s'il tenait de la nature une partie des qualités qui sont chères à la France, la clarté, le charme, l'unité de composition, le secret des proportions, de l'esprit dans les plus petits détails, il lui manquait, pour devenir digne du pays de Racine et de Corneille, la justesse de la déclamation, l'ampleur du style, le respect de toutes les convenances dramatiques, l'aspiration soutenue vers le sublime (1). »

Rien ne rend difficile envers soi-même comme le sentiment du beau : Rossini craignit de ne point réussir devant des juges qui parvenaient à l'intimider, et, pour se les concilier, il choisit pour eux, parmi ses ouvrages italiens, ceux qu'il considérait comme les meilleurs et n'hésita point à les refaire à leur intention expresse. Il transforma son *Maometto II* en *Siége de Corinthe,* et, en le nommant ainsi, il se montrait homme d'esprit, selon son habitude. Au moment où tous les libéraux se disaient

(1) V. *Éloge de Rossini,* par M. Beulé, pp. 17-18.

philhellènes et se préoccupaient du siége de Missolonghi, à la veille de la bataille de Navarin, il était de bonne politique d'adopter un pareil titre. On applaudit vivement *le Siége de Corinthe*, bien que l'action de ce drame lyrique ne soit guère intéressante; mais Rossini y avait déployé sa verve, sa puissance, ses effets d'intense sonorité, et, après avoir rendu hommage aux maîtres de l'école française dans son ouverture nouvelle, il avait, dans la grande scène de la bénédiction des drapeaux, flatté notre nation en favorisant son amour de la pompe théâtrale.

Est-ce au long succès de *Joseph* qu'il faut attribuer la production de *Moïse?* Nous ignorons si Rossini aspirait à nous faire oublier le chef-d'œuvre de Méhul, ainsi que *la Vestale* et le *Fernand Cortez* de Spontini; nous croyons plutôt qu'en recourant une seconde fois à une œuvre déjà éprouvée, il n'obéissait qu'au désir de nous initier à la plus sérieuse, à la plus noble, à la plus belle de ses compositions. *Moïse* participe de l'oratorio et du drame, et, pour bien juger cet opéra magnifique, il convient de n'y voir que la transformation la plus artistique d'un mystère du moyen âge. Si l'on tient à ne pas commettre d'injustice envers Rossini, il importe, en outre, de se rappeler que les peuples du Midi n'entendent pas la religion de la même manière que les nations du Nord : quelle que soit la beauté de l'architecture gothique, cela ne nous empêche pas d'admirer une église construite dans le style roman. Le mysticisme ne pouvait pénétrer dans l'âme de celui qui allait rajeunir et immortaliser la légende du *Comte Ory :* il prie à voix haute, en plein midi, et non point tout bas, à l'heure où la nuit envahit la terre et la plonge dans l'ombre. La prière de *Moïse* et la scène des ténèbres resteront toujours deux pages superbes : elles suffisent, à nos yeux, pour prouver que Rossini, tout sceptique qu'il était, a ressenti parfois la bienfaisante influence des aspirations religieuses, qu'il pouvait lever au ciel des bras suppliants, ou baisser jusqu'à terre un front épouvanté, qu'il a connu l'espoir qui naît de la foi et les terreurs qu'inspire la superstition.

Ce railleur habituel trouva dans la comédie du *Comte Ory* un sujet qui provoqua sa verve prodigieuse, et, sur ce canevas plus que léger, il broda des dessins tout à fait charmants. En passant plusieurs années de suite à Paris, il n'avait pas seulement appris à déclamer juste, à redouter les longueurs et à préférer une simple parure à une toilette chargée d'ornements : il avait, en cultivant avec nous la suave fleur du goût, reconnu la nécessité de badiner avec élégance, de fuir tout ce qui

ressemble à de la trivialité, de poétiser jusqu'à l'amour le moins idéal.

Un dernier effort conduisit Rossini au but suprême qu'il nous devait et qu'il se devait à lui-même d'atteindre : renonçant à puiser dans sa cassette de bijoux italiens, il entreprit de faire resplendir dans la plus admirable unité l'élévation de sa pensée, la richesse de son imagination et la majestueuse sérénité de son style. Le collaborateur de Spontini lui avait proposé un opéra emprunté au « Théâtre de Schiller », que la traduction de M. de Barante avait mis en faveur : il accepta ce livret peu mouvementé, peu dramatique, séduit sans doute par la grandeur du sujet et entraîné par le courant auquel cédaient à ce moment-là tous les esprits généreux. Le vent du libéralisme soufflait sur la France : on travaillait au prochain affranchissement de la Grèce, on fêtait le souvenir de Masaniello, et Rossini pensa qu'on ne manquerait point d'accueillir avec enthousiasme le libérateur de la Suisse.

Exalté par l'opinion régnante, par l'audition des chefs-d'œuvre de Weber et de Beethoven, par l'amour du bien et du beau, il chanta tout ce qui rend l'homme bon, pur, noble, grand et fort : Dieu, la famille, la patrie et la liberté ! Et semblable à l'aigle qui, d'une aile hardie, monte au-dessus des blanches cimes, on le vit s'élever sans efforts jusqu'aux plus hauts sommets de l'art.

Chaque page de *Guillaume Tell* est devenue pour le musicien un sujet d'étude ou d'admiration, depuis la symphonie initiale de ce drame lyrique, jusqu'à la scène de la tempête, jusqu'à l'hymne des Suisses célébrant la délivrance de leur patrie. Plus d'ouverture taillée sur un patron invariable, économique et fort commode, mais une véritable préface instrumentale, qui serait parfaite si le début et la fougueuse péroraison étaient aussi appropriés au sujet de la tragédie que favorables à la virtuosité. Plus de contre-sens regrettables, comme on en avait pu remarquer jusque dans *Moïse,* où un chant d'actions de grâces est déparé par un accompagnement qui forme une brillante polonaise. Plus de phrases banales, plus de modulations usées : tout placage a disparu. Reprocherons-nous pourtant au duo du deuxième acte de faire longueur, à cause de sa division en trois parties, qui rappelle le cadre du grand duo de *Semiramide* et qui semble convenir au concert bien plutôt qu'au théâtre ? Critiquerons-nous le finale du troisième acte dont le style mélodique ne s'accorde pas avec le caractère de la situation théâtrale ? Nous laissons à d'autres le soin d'examiner et de décrire les taches du

soleil : nous aimons mieux contempler, l'âme ravie, les évolutions de cet astre fécondant.

Quel spectacle, quel exemple que celui d'un artiste de génie qui, aux plus belles années de la vie et à l'apogée de sa gloire, répudie tout à coup son passé ! Avec une volonté fière qu'on ne lui soupçonnait pas, Rossini dédaigna dans *Guillaume Tell* tous les moyens d'effet qu'il avait vulgarisés. Honteux peut-être, au fond de son cœur, de voir les soldats enrôlés sous sa bannière appauvrir le pays qu'il avait doté d'un art simplifié, mais toujours riche, — il eut le courage de fuir la terre qu'il avait semée de fleurs, il eut la force d'atteindre et d'explorer une région plus élevée, où il devenait bien autrement difficile de s'engager à sa suite.

En renonçant au fruit de ses premières victoires, en s'imposant une entreprise périlleuse, afin de mériter un triomphe nouveau, Rossini a tenu à conserver toutes ses qualités de mélodiste abondant et spontané. Grand musicien, cette fois, chantre pathétique et sublime, il a trouvé les idées les plus fraîches, les plus suaves et les plus neuves pour décrire la Suisse et ses mœurs pastorales ; des notes émues pour rendre les angoisses d'un père condamné à la plus barbare des épreuves ; des accents grandioses pour exprimer l'enthousiasme des héros de l'Helvétie ; des phrases déchirantes pour traduire la douleur d'un fils frappé dans ce qu'il a de plus cher; des couleurs de la plus étonnante variété, pour exposer le tableau fidèle d'une conspiration ; des inspirations saisissantes pour exalter le patriotisme le plus pur. Quelles lignes majestueuses ! Quelle unité dans les pensées ! Quel souffle puissant ! Et que n'était-on pas en droit d'attendre de l'artiste qui, à trente-sept ans, remerciait la France de ses leçons et la payait de son hospitalité en lui léguant un pareil trésor ! Rossini s'est renfermé dans un silence coupable, quand il aurait dû s'associer à un poëte digne de lui pour enrichir la musique dramatique d'un chef-d'œuvre qui, grâce à l'intérêt d'un bon poëme, eût encore surpassé celui qu'il venait de créer. Mais, hélas ! le génie ne préserve pas des défaillances morales : le maître inspiré crut avoir assez fait pour sa renommée et pour notre pays en écrivant *Guillaume Tell,* et il est certain que les deux premiers actes de cet opéra compteront à jamais parmi les merveilles de l'art.

III.

Le règne de Charles X, ce monarque qui, malgré tout son esprit, ne parvint qu'à s'ennuyer à la représentation d'*il Viaggio a Reims* (1), ne fut pas seulement marqué par la production des œuvres de Rossini : il vit s'accomplir plusieurs autres événements qui occupent une place considérable dans l'histoire de la musique en France. Le 7 décembre 1824, on représenta *Robin des bois*, à l'Odéon, et, le 9 mars 1828, eut lieu la première séance de la *Société des concerts* du Conservatoire, dans laquelle on entendit la « Symphonie héroïque ». Un littérateur-musicien servit à Weber d'introducteur auprès du public parisien ; le violoniste, le fougueux et savant chef d'orchestre Fr. Habeneck (1781-1849) révéla Beethoven à notre pays.

Critique attitré du *Journal des Débats*, lecteur infatigable, librettiste et compositeur de bonne volonté, Castil-Blaze (1784-1857) s'imposa la mission de réformer l'éducation musicale de la France et de diriger le goût de nos dilettantes.

Avide de jouissances nouvelles, il résolut de trouver la réputation et la fortune en se livrant au commerce des traductions : après s'être indigné contre les Morel, les Lachnicht et les Kalkbrenner, qu'il appelait des « pâtissiers », à son tour il arrangea les opéras qu'ils avaient profanés et composa aussi des pastiches tels que *les Folies amoureuses*, *la Forêt de Sénart* et *M. de Pourceaugnac;* mais il ne se contenta point de traduire les chefs-d'œuvre de Mozart, il entreprit de populariser à son profit les principaux ouvrages de Rossini et de Weber. Qu'il soit beaucoup pardonné à celui qui nous a fait connaître l'auteur du *Freischütz*, d'*Euryanthe* et d'*Obéron !* Oublions donc qu'il n'a pas craint d'intercaler de sa musique au milieu de celle des plus grands maîtres (2),

(1) Cet opéra de circonstance fut interprété au Théâtre-Italien par Levasseur, Zucchelli, Pellegrini, Graziani, Auletta, Donzelli, Bordogni, Scudo; Mmes Schiassetti, Pasta, Mombelli, Cinti, Amigo, Dotti et Rossi.

(2) Les témérités irrévérentes de Castil-Blaze ne lui ont que trop bien réussi. Encore à présent, aux concerts du Conservatoire, on exécute le chœur des chasseurs d'*Euryanthe* avec l'antithèse qu'y a introduite le traducteur-musicien. Et cependant cette addition, qui n'a d'autre but que de changer des couplets en morceau à deux mouvements con-

et qu'il a pris pour des vers ce qui n'était que de la prose cadencée. Rendons-lui même cette justice, c'est que, tout en confondant l'élément physique avec l'élément idéal, tout en attribuant à la prosodie une importance égale à celle de la pensée et du style, il n'en a pas moins donné d'utiles leçons aux vrais poëtes lyriques (1).

En sa qualité de méridional, Castil-Blaze appartenait à l'école sensualiste : il jouissait de la musique en voluptueux, il n'attachait qu'une médiocre importance au sujet et à la qualité d'un libretto, et jamais il ne chercha la raison du prompt oubli dans lequel tombent certains opéras, jamais il n'interdit à un compositeur de s'associer avec un écrivain dont les tendances intellectuelles et les sentiments intimes ne répondent pas aux siens. Il n'hésita point, par conséquent, à métamorphoser *der Freischütz* en *Robin des bois*, pensant que le public ne résisterait pas à la nouveauté, au charme, à la magie des accents de Weber. Et l'événement prouva qu'il ne s'était pas trompé. L'immense succès de *Robin des bois* (7 décembre 1824) détermina l'excellent chef d'orchestre et directeur de la musique de l'Odéon à suivre l'exemple de Castil-Blaze, et, grâce à Crémont (1784-1846) et au poëte Th. Sauvage, on entendit *Preciosa* (17 novembre 1825) après avoir applaudi le *Freischütz*. Le tour d'*Obéron* et d'*Euryanthe* arriva pendant les semaines de printemps que la compagnie allemande de Rœckel vint passer à Paris en 1830 et en 1831. On connut alors Weber tout entier, car c'est dans ces quatre opéras que son originalité apparaît dans toute sa séduction et avec une force irrésistible.

Mais, avant d'apprécier le caractère de l'œuvre dramatique de ce grand poëte, il convient de rappeler que ces mêmes artistes dirigés par Rœckel avaient représenté un an auparavant, le 30 mai 1829, *Fidelio*, de Beethoven. *Fidelio*, au lendemain des symphonies exécutées au Conservatoire sous l'intelligente et parfaite direction d'Habeneck, n'était-ce pas compléter notre initiation aux beautés de la musique allemande et nous amener à comparer l'auteur de *Freischütz* avec le chantre inspiré des neuf symphonies ?

Se contentant d'abord des moules créés par Haydn et s'inspirant de l'exemple de Mozart, Louis von Beethoven (Bonn, 17 décembre 1770, —

trastants, est une imitation de Gluck, et elle est instrumentée d'une façon tout à fait contraire au style coloré de Weber.

(1) V. son *Essai sur le drame lyrique et les airs rhythmiques* dans la deuxième édition de son livre *De l'Opéra en France*.

Vienne, 26 mars 1827) trouva dans la symphonie le cadre qui convenait le mieux à la noblesse de son esprit indépendant et hardi. La musique instrumentale sourit aux poëtes que tourmente la soif de l'idéal, car elle permet de se livrer à tous les caprices de la muse, d'interroger librement l'auteur des merveilles de la nature, de sonder tous les mystères de l'âme humaine. Doué du génie des sonorités, possédant l'art d'inventer des épisodes imprévus, intéressants et variés, qui contribuent cependant à mieux faire ressortir encore l'unité d'une conception puissante, Beethoven agrandit de plus en plus le domaine de la symphonie. Il n'en brisa pas entièrement la forme, mais il l'élargit assez pour qu'elle n'arrêtât plus l'élan et la vigueur de sa pensée. Aux voix de l'orchestre il fit la confidence de ses peines, de ses tourments, de ses misères, de ses rêveries de contemplateur, de ses aspirations de philosophe spiritualiste, et, pour chanter ses douleurs profondes et ses désirs inassouvis, il renouvela l'art que lui avaient transmis Haydn et Mozart. Son instrumentation ne ressemble à aucune autre, et, par sa plénitude, par ses heureuses et fréquentes antithèses, par la variété captivante de ses effets, elle ajoute à la nouveauté du fond l'originalité de la forme.

L'œuvre symphonique de Beethoven est vraiment extraordinaire et justifie le mot du conteur Hoffmann qui a défini la musique instrumentale « le plus romantique des arts ». Mais, génie grandiose et sublime, plus épique que dramatique, l'auteur de *Léonore* (Vienne, 1805) se sentit à l'étroit dans la sphère circonscrite d'une action théâtrale. Le seul opéra qu'il ait écrit le prouve jusqu'à l'évidence, et, même lorsqu'il en eut réduit les trois actes primitifs à deux, lorsque sa *Léonore* fut devenue *Fidelio*, il fallut admettre qu'au point de vue vocal et scénique, Beethoven n'occupe pas le même rang que Gluck, Mozart et les autres grands maîtres du genre. Chez lui, l'orchestre fait souvent tort au chant et présente plus d'intérêt que la forme mélodique; on reconnaît néanmoins dans *Fidelio* l'artiste qui a ressenti les plus poignantes émotions et compati à toutes les souffrances des âmes éprouvées. Ainsi le chœur des prisonniers et le duo de la fosse, la scène où Léonore défend si noblement son époux et le finale du deuxième acte, qui produit tant d'effet, sont des pages du premier ordre : elles commandent l'admiration et forceront toujours les musiciens d'écouter avec respect un drame lyrique dont la fable nous paraît aujourd'hui d'une innocence bien primitive.

Beethoven avait ouvert à la musique les horizons infinis d'un idéa-

lisme supérieur; Ch.-Marie de Weber (Eutin, 18 décembre 1786, – Londres, 5 juin 1826) s'inspira des tableaux de la nature et des légendes de la Germanie : il se réserva surtout le monde des enchantements et des êtres fantastiques. A lui les forêts aux noirs sapins et les gorges hantées par le roi du mal; à lui les vapeurs du matin et les nuits étoilées, les ondines séduisantes et le cor aux appels magiques! A lui aussi les sentiments impétueux et tendres, les élans passionnés et chevaleresques! En dépit d'un savoir imparfait et d'une insouciance coupable des exigences du style vocal, il réussit, à force de couleur et de nouveauté dans les idées, à se placer au rang des compositeurs dramatiques les plus attrayants, les plus aimés et les plus originaux. D'où vient qu'il s'empare ainsi de notre attention et de notre faveur? Pourquoi nous transporte-t-il, au gré de son caprice, de la vie réelle aux sphères éthérées? C'est qu'il flatte notre penchant naturel pour le merveilleux et sait en même temps rester humain; c'est qu'il parle tour à tour à notre imagination et à notre cœur. Weber est parmi les musiciens le premier des poëtes romantiques.

Chacun de ses principaux ouvrages, d'une couleur admirable, d'un caractère frappant, porte l'empreinte de son génie à la fois scénique et symphonique. Dans *der Freischütz* (Dresde, 1819), le plus parfait de ses opéras, il s'inspire des vieilles légendes nées de croyances superstitieuses, il met l'homme aux prises avec « le chasseur noir », il oppose à des sentiments âpres et farouches, mais virils, des sentiments doux et timides, tendres, confiants et tout féminins.

Dans *Preciosa* (Dresde, 1822), troisième et suprême transformation d'une œuvre de sa première jeunesse (1), il exprime ce besoin d'indépendance absolue qui nous agite si vivement, à de certaines heures critiques; il nous fait comprendre l'existence de ces nomades bohémiens qui vivent en dehors des règles reçues, et qui, sans soucis, sans chagrins, marchent gaiement de la montagne à la plaine, de la lisière des bois au bord de la mer, égrenant aux buissons du chemin le chapelet de leurs poétiques chansons et se consolant de leur misère en répétant : A nous seuls la liberté!

Dans *Euryanthe* (Vienne, 1823), il ne renonce ni à la magie, ni aux

(1) Weber n'était âgé que de quatorze ans quand il fit représenter à Munich *das Waldmädchen*, autrement dit *la Fille des bois*, qui devint sept ans après *Sylvana*, et qui maintenant s'appelle *Preciosa*.

ensorcellements, en évoquant les souvenirs de la société féodale; mais il prend plaisir à opposer l'amour fidèle à l'amour perfide, les passions nobles aux passions coupables.

Enfin, dans *Obéron* (Londres, 1826), il met au service de la fantaisie de Shakspeare l'inspiration de la muse allemande; il excite en nous un tel amour de la poésie pure que, en l'écoutant, on perd le sentiment de la réalité et qu'on se croit transporté en pleine région fantastique.

Penseur profond et coloriste merveilleux, Weber a compris qu'une ouverture doit servir de préface au drame lyrique et disposer favorablement l'esprit des auditeurs : pour lui, cette symphonie initiale a l'importance que l'architecte attache aux dimensions et au caractère du portique d'un vaste édifice. Il en fait une véritable exposition du sujet, une préparation poétique à l'audition de l'œuvre qu'on vient écouter. Il se sert du triangle pour nous signaler d'une façon piquante les gitanos de *Preciosa*. Il ne lui faut que trois notes pour nous initier à la puissance magique du cor d'*Obéron*. Il impose une sourdine aux instruments à cordes pour nous annoncer les secrets d'une âme pieuse et confiante. Il combine les sonorités les plus inattendues, il trouve dans le registre grave de la clarinette des accents extraordinaires, il déchaîne toutes les voix de l'orchestre pour nous troubler à la pensée que nous allons nous trouver en présence du génie du mal, assister à une lutte infernale et pour nous dire de croire au triomphe de l'amour vrai.

Les ouvertures d'*Obéron*, d'*Euryanthe* et du *Freischütz* sont trois pages inspirées et qui sont devenues classiques.

Mais Weber n'est pas seulement un maître symphoniste. Poëte ardent et mélancolique, il a pénétré fort avant dans les mystères du cœur : il excelle particulièrement à peindre les sentiments délicats et tendres de la femme, à faire ressortir la différence des caractères de deux cousines, ou des passions de deux rivales, à chanter les extases et les agitations d'une âme aimante. L'air d'Agathe et la cavatine de Rezia, ainsi que l'air de Max, seront toujours cités comme des morceaux de la plus remarquable originalité. Dans les rondes, dans les couplets, dans les chœurs, dans les marches et dans les airs de ballet, Weber s'est montré peintre non moins admirable, et il est aisé de s'apercevoir qu'il a dédaigné les formules harmoniques et les remplissages d'orchestre en usage au temps où il a composé ses chefs-d'œuvre. Il ne s'est pas contenté de rompre avec les vieux procédés et de jeter de la variété dans l'instrumentation : il a inauguré des formes nouvelles, des rhythmes

ingénieux et saisissants, des effets tout à fait imprévus et inusités ; il a su trouver des tours mélodiques qui lui appartiennent en propre et permettent de le reconnaître entre tous ; enfin il a constamment observé la règle des justes proportions, il a évité les développements qui allongent inutilement une scène, et, même dans les situations les plus fantastiques, il a toujours favorisé l'illusion théâtrale.

Coloriste aussi vigoureux que Rembrandt, et, comme ce maître hollandais, poussant au plus haut degré la science du clair-obscur, Weber, à l'éclat de sa palette magique, a joint l'attrait d'un dessin élégant et pur. Il a la force et l'élévation de la pensée, le charme de la fantaisie et la profondeur du sentiment. Artiste aristocratique, il a cependant interprété fidèlement les croyances et les superstitions, les tendances intellectuelles et les prédispositions morales des classes populaires. Il parle au nom de la grande patrie allemande, et non avec l'accent particulier à une des provinces de la Germanie : représentant d'une race entière, Weber est devenu le chef avoué des musiciens romantiques et le compositeur favori des peuples d'origine septentrionale, des rêveurs et des poëtes de tous les pays.

IV.

Une révolution ne s'accomplit, elle n'amène le progrès qu'à la condition d'éclater à une heure propice et d'assurer le triomphe d'une juste cause. Ch.-M. de Weber fut compris et goûté en France, parce que son chef-d'œuvre nous fut révélé à l'instant où l'école romantique introduisait le libéralisme non pas seulement en littérature, mais dans tous les beaux-arts : *Robin des bois* fut représenté l'année même où M. de Barante publia son « Histoire des ducs de Bourgogne », où M. Guizot, l'éloquent professeur du « Cours d'histoire moderne », fit paraître son « Essai sur l'histoire de France », où Eugène Delacroix exposa son tableau du « Massacre de Scio ». Chateaubriand et Mme de Stael avaient inauguré le prodigieux mouvement intellectuel qui a donné tant d'éclat à la période littéraire de 1815 à 1835 ; l'auteur du beau livre « De l'Allemagne » nous avait guéris de nos préjugés nationaux, et, en formulant une poétique nouvelle, ce mâle et éloquent écrivain avait secondé

l'inspiration de nos poëtes et de nos artistes, de nos critiques et de nos historiens. La musique expressive et colorée du *Freischütz* ne pouvait que parler vivement à l'imagination de ceux qui assistaient au renouvellement de notre poésie lyrique, de nos connaissances en histoire et de nos théories sur l'art.

Parmi les compositeurs qui écoutèrent à leur apparition *Robin des bois* et *Preciosa*, *Euryanthe* et *Obéron*, l'un d'eux se demanda-t-il ce qui serait advenu si Weber eût écrit pour Paris et non pour Londres le dernier de ses chefs-d'œuvre? Aurait-il subi l'influence du génie français et renoncé à sa nationalité, à l'exemple de Gluck ou de l'auteur de *Guillaume Tell?* Nous croyons que, après un séjour de plusieurs années dans notre pays, il se fût plié sans peine aux exigences particulières de notre scène, tout en conservant sa noble et originale physionomie; cependant nous doutons fort qu'en vivant au milieu de nous, il eût jamais brillé hors de la sphère romantique et du cadre de l'opéra de genre. Il était trop enclin à la rêverie et à l'extase, à la mélancolie et aux inquiétudes des âmes ardentes pour se livrer aux conversations pétillantes, au rire franc et sonore. Par le duo du troisième acte d'*Obéron*, très-piquant et plein d'effet, mais peu comique, il est aisé de voir que Weber n'aurait probablement pas réussi dans la pure comédie, et nous supposons qu'il n'aurait pas essayé d'enlever à Hérold des lauriers que celui-ci cueillit d'une main trop tôt glacée.

A cause de sa déclamation plus accentuée, de sa pompe théâtrale, de l'infinie variété de ses ressources et de son caractère essentiellement aristocratique, le théâtre de l'Opéra semble la scène prédestinée à voir s'accomplir les tentatives hardies, les épreuves solennelles, les adoptions généreuses. L'Académie de musique est, en effet, devenue une autre chambre élective dont nous ouvrons les portes à tous les députés du grand art. Notre second théâtre lyrique ne se montre pas moins hospitalier envers les étrangers, ainsi que les musiciens italiens et belges s'empressent plus que jamais de le reconnaître; seulement il y est moins facile de se transformer et de nous plaire. L'opéra comique est un domaine qui nous appartient depuis le moyen âge, et aujourd'hui, comme du temps d'Adam de la Halle, nous ne craignons pas qu'on nous le vienne disputer, et nous nous y maintenons sans que rien altère notre belle humeur.

Mais si c'est à l'Opéra que, depuis Gluck et Piccinni jusqu'à Rossini et Meyerbeer, les compositeurs allemands et italiens se sont présentés

de préférence pour solliciter la faveur d'être naturalisés Français, est-ce à dire que le répertoire de nos autres théâtres lyriques ne porte aucune trace d'influence étrangère? Nous avons reconnu, au contraire, que notre Opéra-Comique doit ses premiers progrès aux maîtres de l'école napolitaine, et nous ne nous étonnerons pas s'il s'est ressenti de l'invasion de la musique rossinienne et s'il n'a pas échappé à l'action du génie de Weber, si bienfaisante au point de vue poétique, si dangereuse au point de vue théâtral !

Seulement nous allons voir que le génie de notre nation s'est dégagé à temps des étreintes séduisantes, mais fatales, et qu'il a triomphé des périls de l'imitation, grâce à Hérold et à Auber, ces deux astres qui forment avec Boieldieu une constellation radieuse qu'admire le monde entier.

Avant d'esquisser à grands traits la physionomie de ces deux gloires de notre école française, nommons les principaux auteurs qui, de 1815 à 1830, ont cherché à briller sur la scène de l'Opéra-Comique. Nous les diviserons en plusieurs familles : d'un côté, nous rangerons les faiseurs de romances ; de l'autre, les musiciens sérieux, mais peu dramatiques. Parmi les premiers, nous distinguerons Garcia (1775-1832), chanteur admirable et compositeur malheureux doué d'une fécondité déplorable ; Jos. Mengal (1784-1851), le corniste belge, dont les compositions n'ont réussi qu'à Gand, sa ville natale, ce qui prouve qu'on est parfois prophète en son pays, et Auguste Panseron (1796-1859), qui abandonna la carrière lyrique, pour se consacrer avec succès à la romance et pour se placer au rang des écrivains didactiques les plus utiles et les plus estimés.

Parmi les seconds, on a déjà oublié Ferdinand Gasse (1788-18 ?), prix de Rome de 1805, et l'auteur du *Voyage incognito* (1819), de *l'Idiote* (1820) et d'*Une nuit de Gustave Wasa* (1825); on ne se souvient guère non plus de Louis Chancourtois, ni de Jacques Strunz (1783-18 ?), ni de Daussoigne, le neveu de Méhul, qui n'ont fait d'ailleurs que passer sur notre seconde scène lyrique ; à peine se rappelle-t-on le violoniste Ch.-Fréd. Kreubé (1777-1846), qui prit Pradher pour collaborateur dans *le Philosophe en voyage* (1821) et *Jenny la bouquetière* (1823), après avoir écrit avec R. Kreutzer *la Perruque et la Redingote* (1825) et *le Paradis de Mahomet* (1822); qui composa seul *la Jeune Tante* (1820), *le Coq de village* (1822), *l'Officier et le Paysan* (1824), *les Enfants de maître Pierre* (1825) et bien d'autres ouvrages

sans originalité; mais qui, en dirigeant et en réformant l'orchestre de l'Opéra-Comique, de 1816 à 1828, a rendu de véritables services à l'art musical.

Le public, qui s'arroge tous les droits, qui ne rend raison ni de ses caprices, ni de ses exigences, ni de son ingratitude, le public a perdu aussi le souvenir des œuvres musicales de Batton (1797-1855) et de Fr.-Jos. Fétis (1784-1871), l'auteur de *l'Amant et le Mari* (1820) et de *Marie Stuart en Écosse* (1823), qui s'efforça d'être gracieux et mélodique dans *la Vieille* (1826) et voulut se montrer italien volubile et rieur dans *le Mannequin de Bergame* (1832); il ne conserve même plus dans sa mémoire le nom des opéras de Geo. Onslow (1784-1852), parce que dans *l'Alcade de la Vega* (10 août 1824), *le Colporteur* (22 novembre 1827) et *le duc de Guise* (8 septembre 1837), on reconnaît plutôt un habile symphoniste qu'un musicien doué d'un vrai tempérament dramatique.

Le plus fervent des admirateurs de Rossini n'a pas moins souffert que Fétis et Onslow de l'inconstance de la faveur populaire, et peut-être nous a-t-il souvent reproché notre injustice envers lui. Pourquoi Michel Carafa (Naples, 1785, — Paris, 1872), après avoir écrit *Jeanne d'Arc à Orléans* (10 mars 1821), *le Solitaire* (27 août 1822), *le Valet de chambre* (16 septembre 1823), *Masaniello* (27 décembre 1827), *la Violette* (7 octobre 1828) et *la Prison d'Édimbourg* (20 juillet 1833), a-t-il vu toutes ses pièces disparaître promptement du répertoire? Pourquoi les motifs du *Solitaire*, que chacun répétait naguère ; pourquoi le joli air et le duo favori du *Valet de chambre*, si souvent entendus dans les concerts, ainsi que l'air de *la Violette,* varié par Henri Herz à la joie des pianistes, — pourquoi tous ces motifs nous paraissent-ils démodés aujourd'hui? Pourquoi des opéras tels que *Jeanne d'Arc, Masaniello* et *la Prison d'Édimbourg*, qui renferment des pages dramatiques et des morceaux d'un caractère élevé, n'ont-ils été jamais repris à Paris et n'y paraîtraient-ils plus dignes de la réputation qu'ils ont acquise? C'est que, depuis l'apparition de Rossini et de Weber, on exige des compositeurs qui se produisent sur la scène française des qualités qui leur soient propres. Mélodiste abondant, rencontrant de charmantes idées et les produisant d'une façon brillante plutôt que colorée, Michel Carafa, comme les improvisateurs de son pays, a souvent abusé d'une facture facile et n'a su éviter ni les négligences de style, ni les réminiscences malencontreuses. Il a paru hésiter un moment entre l'imitation de

Boieldieu et l'imitation de l'auteur du *Barbier de Séville* et d'*Othello*, ainsi qu'il est facile d'en juger par la musique du *Solitaire* et plus encore par celle du *Valet de chambre;* mais, se rappelant sans doute que

L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux,

il finit par suivre d'un pas timide celui à qui il reprochait de trop moduler et borna son ambition à s'entendre appeler « le clair de lune » de Rossini. Le musicien qui a écrit les barcarolles délicieuses, les couplets si connus, l'entrée des collecteurs de taxes et surtout le grand et beau duo de *Masaniello;* l'artiste qui a tracé les rôles des deux sœurs et de la folle et composé le finale du deuxième acte de *la Prison d'Édimbourg*, aurait dû s'efforcer de ne pas toujours marcher sur les traces d'autrui, et peut-être, avec moins de précipitation dans son travail, y fût-il parvenu, s'il avait pris soin de choisir des livrets moins médiocres et plus favorables aux élans de sa sensibilité.

Quoi qu'il en soit, grâce à ces deux opéras de *Masaniello* et de *la Prison d'Édimbourg*, Michel Carafa conservera toujours la seconde place parmi les compositeurs français de la période qui nous occupe. La première était réservée, nous l'avons dit, à Auber et à Hérold.

Ainsi que Jean de La Fontaine, l'inimitable conteur, Daniel-Fr.-Esprit (!) Auber (Caen, 29 janvier 1782, — Paris, 12 mai 1871) ne s'est livré complétement à l'art qu'il aima dès sa jeunesse et qu'il cultiva d'abord en homme appartenant au monde élégant, qu'après avoir atteint un âge auquel les musiciens ordinaires laissent apercevoir les premières rides de leur esprit. Ses débuts heureux remontent à un demi-siècle déjà, et nous regrettons que, le 27 janvier 1870, les directeurs du théâtre de l'Opéra-Comique ne nous aient point conviés à fêter la cinquantaine de *la Bergère châtelaine*. Cet opéra, qui se fait remarquer par des motifs abondants et faciles, par une instrumentation brillante et par un bon instinct de la scène, commença une réputation qu'accrurent rapidement *Emma* (7 juillet 1821), *Leicester* (25 janvier 1823), *la Neige* (8 octobre 1823), *Léocadie* (4 novembre 1824), *le Concert à la cour* (7 décembre 1824) et *le Maçon* (3 mai 1825). Dans ces ouvrages, où l'on reconnaît un émule de Boieldieu et où l'on ne découvre pas encore une imagination fascinée par le génie de Rossini, Auber accepte les formes de la comédie lyrique qu'avaient arrêtées ses devanciers et n'y apporte aucune modification bien sensible. *Léocadie* pourtant annonce

un harmoniste distingué, un maître qui trouvera des coupes heureuses et qui, se préoccupant avec raison de l'effet théâtral, observera la loi des justes proportions et des convenances scéniques. *Le Concert à la cour*, avec son air délicieux, et *le Maçon*, avec son duo plaisant des deux commères et sa ronde populaire, commencent à révéler le musicien observateur et spirituel, le compositeur qui invente des mélodies franches, naturelles et servant à donner plus de relief à une situation dramatique.

Quoique disciple de Cherubini et sincère admirateur de Mozart, Auber appartient cependant à une autre famille que celle de ces deux grands artistes. Causeur étincelant et mondain, il s'exprime toujours en fils de Voltaire, en aimable épicurien que les scènes larmoyantes, les tendresses infinies et les véhémentes passions font sourire. Homme d'esprit avant tout, comment n'eût-il pas écouté avec délices l'auteur d'*il Barbiere* et de *Cenerentola ?* Il fut entraîné par cette verve intarissable, par ces explosions d'un rire inextinguible, par ces flots d'impétueuse gaieté.

Mais s'il rendit hommage au génie de Rossini, s'il profita des innovations et s'assimila certains procédés de l'enchanteur italien, s'il tailla ses ouvertures et ses morceaux sur les patrons en faveur et s'il fleurit ses chants au goût dominant, il s'aperçut vite du danger qu'aurait couru son individualité à suivre de trop près un maître avec lequel il ne fallait pas lutter. Sans renoncer alors à payer son tribut d'admiration au novateur qui absorbait l'attention générale, il résolut de se distinguer de lui par des qualités personnelles : mélodiste prime-sautier et fin ciseleur, il chercha dans le rhythme et dans des harmonies piquantes le moyen de donner à sa pensée plus d'éclat, plus de vivacité, plus de charme et d'effet.

La Muette de Portici, par la nature de son sujet, se prêtait merveilleusement à la fusion du goût français avec la verve italienne. Auber y déploya toutes les ressources de sa riche imagination, toute la souplesse, toute la grâce irrésistible de son esprit. C'est un enchantement que la musique expressive qui accompagne et traduit les gestes de la muette Fenella. Mais ce rôle de muette qui interrompt à chaque instant le dialogue, qui empêche la situation dramatique de se développer dans des conditions normales et qui s'oppose à des morceaux d'ensemble favorables aux plus imposantes combinaisons vocales et instrumentales, — ce rôle lui-même est-il une invention ingénieuse ou maladroite ? Les critiques de l'école sensualiste prétendent qu'on a commis une faute en

privant un opéra de sa cantatrice dramatique ; quant à nous, nous applaudissons avec le public à l'originalité de la conception de Scribe, et nous préférons à un finale à l'italienne les mélodrames pénétrants, pathétiques et tout français qui parlent pour l'infortunée Fenella. Rien de mieux combiné d'ailleurs que le livret de *la Muette :* le chœur intervient à titre d'acteur principal et contribue de la sorte à donner beaucoup de mouvement à l'action théâtrale. Les scènes du marché et de la révolte sont des modèles du genre, et comme le coloris musical en est remarquable ! Abondance de motifs, formes élégantes, rhythmes entraînants, poésie de certaines pages, entre autres l'air du sommeil, instrumentation brillante, couleur locale et chaude lumière, tout contribue à faire de *la Muette de Portici* un opéra de genre qu'on ne se lassera jamais de voir ni d'applaudir, et auquel on ne peut reprocher que la froideur de son premier acte.

C'est en comparant ce bel ouvrage avec *Masaniello*, ainsi que nous venons de le faire, partition en main, qu'on s'aperçoit de la distance immense qui sépare l'imitation d'un musicien de talent de la création d'un musicien de génie. Il suffit d'entendre l'accord inattendu par lequel débute l'ouverture rossinienne de *la Muette*, pour acquérir la certitude qu'Auber, même en subissant la fascination de l'auteur du *Barbier*, a toujours marché du pas des maîtres originaux. Il l'a bien prouvé, depuis lors, par la contexture de ses innombrables mélodies, par la quantité prodigieuse de ses trouvailles harmoniques, par la variété de ses charmantes inventions. Intelligence trop ouverte et compositeur trop instruit pour ne pas vouloir s'essayer dans les sujets les plus différents et pour ne pas aborder à l'occasion la tragédie lyrique, c'est dans l'opéra-ballet, dans les pièces de genre et surtout dans la comédie, qu'il a trouvé un cadre disposé à souhait pour faire ressortir sa vive et spirituelle physionomie. *La Fiancée* (10 janvier 1829), *Fra Diavolo* (8 janvier 1830), qui marche à sa millième représentation (1), *Lestocq* (24 mai 1834), *le Cheval de bronze* (23 mars 1835), *Actéon* (23 janvier 1836), *l'Ambassadrice* (21 décembre 1836), *le Domino noir* (2 décembre 1837), *Zanetta* (18 mai 1840), *les Diamants de la couronne* (6 mars 1841), *la Part du diable* (16 janvier 1843), *la Sirène* (26 mars 1844), *Haydée* (28 décembre 1847) et *Marco Spada* (21 décembre 1852), disent assez quelle a été la fécondité du Fontenelle de la musique.

(1) Premiers interprètes de *Fra Diavolo :* Chollet (Fra Diavolo), Moreau-Sainti, Féréol, Henri, Bolnie, Fargueil ; Mlle Prévost (Zerline), Mme Boulanger.

En choisissant Eugène Scribe (1791-1861) pour son fidèle collaborateur, Auber était certain de plaire au public spécial auquel il s'adressait. Le théâtre de l'Opéra-Comique est le spectacle favori de la bourgeoisie, et nul auteur dramatique ne s'est entendu aussi bien que Scribe à parler aux classes moyennes, à maintenir leur imagination timorée dans des sphères accessibles aux esprits les moins audacieux, à les mettre en présence de bandits pour rire et à concevoir des fables terrifiantes que l'on écoute avec plaisir.

Si ses livrets d'opéra sont les plus intéressants, les mieux conduits et les mieux disposés pour la musique qu'on ait encore conçus, ses comédies lyriques ressemblent à de véritables boîtes à surprises. Que faut-il pour les bien traduire en musique? De l'esprit, de l'esprit, toujours de l'esprit! Auber l'a prodigué, en millionnaire qu'il était, et il a couvert de son or le vil métal de son inventif mais prosaïque associé. Autant l'écrivain commet de négligences coupables et de honteux solécismes, autant le compositeur se fait remarquer par l'exquise distinction et par la pureté de son style. Qu'on ne s'y trompe pas : sous des apparences frivoles, l'œuvre d'Auber porte le cachet d'un maître supérieur. Que ce grand musicien ait eu le tort de se contenter d'écrire des ouvertures mosaïques, lorsqu'il lui eût été facile d'orner ses drames lyriques de véritables préfaces instrumentales, — nous voulons bien l'admettre; qu'il ait montré parfois trop peu de souci des règles d'une bonne prosodie, — nous le regrettons, ainsi que tous ses admirateurs; mais par quelles précieuses qualités il sait racheter ses quelques défauts! Qui a écrit un plus grand nombre d'airs délicieux et surtout d'airs de soprane? Qui s'entend mieux que lui à dialoguer finement, à mouvementer une scène, à faire jaillir le flot de ses mélodies au-dessus du flot des paroles, à imprimer de la vie et à donner de la vérité aux situations les moins vraisemblables? Qui traduit avec plus de bonheur et de grâce un certain ordre de sentiments délicats et surtout la coquetterie innée de la femme, à quelque rang de la société qu'elle appartienne? Qui a légué aux Italiens le modèle des scènes de folie et enseigné l'art de ramener, de reproduire un motif pour le faire servir à l'enchaînement des situations dramatiques? Enfin, comme nous l'avons laissé entendre tout à l'heure, qui a enrichi l'écrin de la muse lyrique d'autant de perles et de diamants? La musique d'Auber représente dans l'art contemporain une forme de l'esprit français que la marée montante de la démocratie menace de détruire : voix aimable, rieuse discrète, causeuse accoutumée à

briller dans les salons du monde élégant, elle se mêle au commun des mortels et ne dédaigne ni le peuple ni les bourgeois ; elle leur parle toujours juste et franchement, sans longueurs inutiles, sans emphase et sans prétentions ; mais, en se pliant aux mœurs actuelles, en ne froissant pas le goût du jour, elle garde son allure aristocratique, et, s'il fallait la caractériser d'un seul mot, nous l'appellerions la Célimène de l'harmonie.

Essayons maintenant d'esquisser rapidement les traits d'Hérold. Ils ne ressemblent pas à ceux de l'aimable vieillard que la mort vient de nous enlever au milieu de circonstances bien cruelles et envers qui nous avons tous contracté de si nombreuses obligations. Auber est un pur Parisien : il n'aimait pas à perdre de vue son boulevard des Italiens et « son cher ruisseau » de la rue Saint-Georges ; en fait de campagne, il ne connaissait pas d'ombrages plus frais que ceux du bois de Boulogne, et, quant à de lointains voyages, il avait une façon particulière de les comprendre et de les mettre à exécution. C'est au galop de son cheval, en se promenant autour du lac ou dans les vertes allées de son bois favori, qu'il contemplait le ciel de Naples, qu'il passait d'Italie en Suède, des bords de la Seine aux bords de la Néva, qu'il se rendait en Chine ou en Portugal. Pour cet esprit enjoué, pour cet homme d'imagination, les feux du lustre d'un théâtre valaient les rayons du soleil, et la comédie humaine avait pour lui un attrait plus vif que le spectacle des merveilles de la nature.

Comme Auber, L.-Jos.-Ferdinand Hérold (Paris, 28 janvier 1791, — Ternes, 19 janvier 1833) était un vrai Parisien ; seulement ce Parisien sentait courir du sang allemand dans ses veines. Causeur à ses heures, et même causeur des plus mordants, il aimait la vraie campagne et la vie en plein air. Volontiers aussi il s'acheminait du côté du bois de Boulogne, mais c'était à pied qu'il remontait les Champs-Élysées et que, rêveur, il traversait « la foule, vaste désert d'hommes ». Il avait visité l'Italie, il avait vu, de ses yeux vu, le Vésuve en éruption ; il avait parcouru l'Allemagne, et il avait contracté, dans ses voyages à l'étranger, accomplis à un moment critique de notre histoire (de la fin de l'année 1812 à la fin de l'année 1815), le goût de la réflexion, des rapprochements instructifs et des contemplations poétiques. Préparé par de bonnes études littéraires à bien diriger l'essor de son imagination, guidé par les leçons de Catel et de Méhul dans la haute composition musicale, il s'élança dans la carrière dramatique avec l'ardeur d'un artiste ner-

veux, impressionnable, original et passionné. *Les Rosières* (27 janvier 1817 ; Théâtre lyrique, 1860 ; Fantaisies parisiennes, 1866) et *la Clochette* (18 octobre 1817-1827) marquèrent avec éclat ses débuts au théâtre de l'Opéra-Comique. Les idées fraîches abondent déjà dans le premier de ces ouvrages, et l'air d'Azolin, le motif charmant de l'air *Me voilà,* un riche finale, le duo du deuxième acte et le chœur des Kalenders au troisième acte, eussent suffi pour assurer le succès de *la Clochette.* La plupart des autres pages musicales de cet opéra brillent, en outre, par des qualités théâtrales et par une instrumentation neuve qui furent à bon droit remarquées.

Dans *le Premier venu* (28 septembre 1818), comédie spirituelle, mais froide, pièce en trois actes qui ne présente guère de situations favorables à l'inspiration d'un musicien, on signala la franchise de plusieurs mélodies et un trio de faux dormeurs, bien écrit pour les voix d'hommes et bien conçu au point de vue scénique. Dans *les Troqueurs* (18 février 1819), fable osée qui ne nous rappelle pas seulement Boccace et La Fontaine, mais Dauvergne et le plus ancien de nos modernes opéras-comiques, on se plut également à noter des thèmes piquants, et surtout l'air « Rien ne me semble aussi joli Qu'un mari » ainsi qu'un trio en canon, promesse de celui qu'on applaudit dans le deuxième acte du *Pré aux clercs.*

Le Muletier (12 mai 1823) acheva de placer Hérold en haute estime auprès des connaisseurs. Ouverture nerveuse et colorée, dans laquelle intervient avec bonheur l'air espagnol du fandango, admirablement traité ; couplets alertes et gaulois, dont la ritournelle reproduit ce chant des rues: *Voilà l'plaisir, Mesdames,* morceau vraiment neuf où les notes saccadées des cors imitent les battements d'un pouls agité ; chœur final plein d'effet ; que d'autres inspirations ravissantes et d'autres traits imprévus nous pourrions encore citer dans cette vive comédie lyrique !

Malheureusement Hérold, malgré son esprit incisif et son instruction littéraire, se trompait souvent dans le choix de ses livrets : il n'eut pas, comme Auber, la bonne fortune de rencontrer une imagination parente de la sienne, de contracter une de ces alliances intellectuelles, gage de plaisirs délicats pour le public et de réussite flatteuse pour les artistes qui l'ont formée. Il essayait un peu de tout, des sujets égrillards, de la pure comédie, voire du vaudeville : après *les Troqueurs,* il mettait en musique *l'Auteur mort et vivant* (18 décembre 1820); après *le Muletier,* il donnait *Lasthénie,* sujet antique et froid emprunté aux *Voyages d'An-*

ténor, ce méchant pastiche du *Voyage du jeune Anacharsis;* il acceptait,

— Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable,

il acceptait une pièce intitulée *le Lapin blanc!* (21 mai 1825.)

On ne s'expliquerait pas comment Hérold a pu adopter ainsi des ouvrages d'un goût et d'un ordre tout à fait opposés, s'il ne les avait écrits alors que l'audition des opéras de la première manière de Rossini le détournait de sa voie naturelle. Rien ne trouble un artiste original comme la révélation d'une œuvre éclatante, dont le style s'éloigne de celui qu'il rêve ou qu'il a coutume d'admirer. Mais l'instinct et la réflexion préservent des longs égarements, et le mélodiste aux idées fraîches et gracieuses, naïves et touchantes, le compositeur doué de l'entente de la scène et d'une exquise sensibilité, le symphoniste élégant et sobre se retrouva tout entier dans *Marie* (12 août 1826), ouvrage charmant et qui jusqu'à nos jours s'est maintenu avec succès au répertoire. Les morceaux de courtes dimensions y dominent, et l'on n'y entend que des voix de ténors et de femmes; seulement ces inconvénients nous semblent rachetés par des motifs abondants, variés et d'un tour original, par des effets délicieux et par des coupes heureusement imaginées. La romance : *Je pars demain,* avec le solo de cor qui colore sa ritournelle, et les couplets : *Sur la rivière,* méritent tout particulièrement d'être rappelés, car ils ont suscité plus d'une imitation; quant à la scène pathétique du désespoir de Marie, elle annonçait le poëte dramatique dont la muse aspirait à parler d'une voix plus fortement émue.

Ce besoin de voler librement dans les champs de la fantaisie théâtrale conduisit Hérold à écrire des ballets. Ses brillantes facultés se déployèrent à l'aise dans ce genre spécial que Schneitzoeffer (1785-1852) et lui ont fait singulièrement progresser. On n'a point publié *Astolphe et Joconde*, *la Somnambule*, *la Fille mal gardée*, *la Belle au bois dormant*, et cependant que de motifs délicieux, que de scènes colorées et de tous points réussies à signaler dans ces ouvrages trop oubliés! N'hésitons pas à le déclarer, grâce à Hérold, la musique de nos ballets prit un caractère élégant et poétique, expressif et passionné, qui appelle et retient l'attention de tous les spectateurs d'un goût délicat. Les rhythmes animés jouent sans doute un rôle important dans une œuvre chorégraphique : la danse vit de mouvement, et le rhythme en est l'âme, par conséquent; mais ce serait abaisser singulièrement la dignité de l'art

que de réduire le ballet à des figures plus ou moins variées, à des battements de pieds plus ou moins rapides, à des divertissements plus ou moins voluptueux. Il exige une action dramatique, il doit reposer sur une fable ingénieuse et présenter une suite de tableaux intéressants, ainsi que nous l'avons déjà dit dans un précédent chapitre. S'il n'était qu'une récréation à l'usage des vieillards blasés, s'il n'avait d'autre but que de transformer la première de nos scènes lyriques en bazar de jolies femmes, est-ce que de nobles artistes, est-ce que des maîtres qui sont l'honneur de l'école française eussent songé jamais à se distinguer dans ce genre de compositions?

Le ballet-pantomime, si favorable au développement de l'imagination créatrice et au génie des musiciens appelés à briller dans le domaine symphonique, assouplit le styleet devient ainsi un exercice salutaire et fortifiant. Après avoir écrit des vers, le littérateur donne plus de nombre et un tour plus coulant à sa prose; après avoir composé des ouvrages chorégraphiques, Hérold se sentit plus maître de sa plume et plus capable d'exprimer la passion sous toutes ses formes.

L'Illusion (18 juillet 1829) vint le prouver, et l'on put reconnaître dans la valse poétique *Fille de nos montagnes*, encadrée dans un finale habilement conçu et mené, le mélodiste inspiré de *la Somnambule* et de *la Belle au bois dormant*.

Emmeline (28 novembre 1829) n'eut pas l'heur de plaire au public : à cette héroïne anglaise, les anciens du parterre continuèrent de préférer l'*Emmeline* suisse de Weigl, malgré ses rides et sa toilette surannée. Cette fois encore, la pièce tuait la musique.

Hérold ne tarda pas à prendre sa revanche, et qu'elle fut éclatante! *Zampa* fut représenté le 3 mai 1831 (1). On a mille fois analysé ce bel ouvrage, qui fait époque dans l'histoire de notre opéra-comique, non parce qu'il dépasse le cadre auquel il était destiné, ce qui serait un grave défaut, mais parce qu'il vint sur notre seconde scène lyrique réaliser un notable progrès. A la galanterie, à la grâce, à l'esprit de Boieldieu, Hérold a préféré la tendresse, la mélancolie et la passion; à une instrumentation brillante, à une harmonie élégante, mais simple jusqu'à la monotonie, il a fait succéder une symphonie chaude et colorée, des effets inattendus et vraiment originaux; à l'imitation de Rossini, telle

(1) *Zampa* eut pour premiers interprètes : Chollet-Zampa, Féréol-Dandolo, Juillet-Daniel, Moreau Sainti-Alphonse, Mme Casimir-Camille et Mme Boulanger-Ritta.

que la pratiquait Carafa, il a substitué un style participant à la fois de la verve italienne, de la profondeur germanique et de l'élégance française. Il ne s'est pas borné à bien faire chanter les voix et à déclamer en digne disciple de Méhul : il a demandé au timbre de certains instruments de renforcer l'expression de la parole, comme par exemple dans la ballade du premier acte, où les clarinettes et les bassons, imitant un jeu d'orgue, interviennent à propos et ajoutent au sentiment naïf et mystique d'un récit légendaire. Il n'a pas adopté des moules invariables, il ne s'est pas contenté de suivre des exemples acceptés : il s'est plu, au contraire, à combiner les formes et les mouvements de ses morceaux de la façon la plus artistique, ainsi qu'on en peut juger en comparant le finale du premier acte, si riche et si varié d'effets, avec celui du second acte, dont la strette surtout est si musicale et si inspirée. Il n'a pas, comme Weber, fait prédominer dans ses tableaux une couleur nationale et préférée : il a su peindre les situations les plus différentes en changeant de procédés, il a su passer avec aisance de l'expression comique aux accents les plus majestueux ou les plus dramatiques, respecter les exigences de la scène française et néanmoins se révéler tout entier. Quelle élévation dans le quatuor du premier acte : *Le voilà !* Au deuxième acte, quel entrain, quel goût parfait et quelle entente du théâtre dans le duo de la reconnaissance ! Quel accent mélancolique et particulier au compositeur de *Zampa* dans cet autre duo si pathétique : *Pourquoi trembler,* page capitale du troisième acte et une des plus belles inspirations de l'opéra moderne ! N'est-ce point l'âme elle-même d'Hérold qui s'exhale dans ce chant où la passion éclate avec tant de force ?

Le Pré aux Clercs (15 décembre 1832) reste cependant aux yeux de notre nation l'ouvrage préféré du maître poétique qui nous fut enlevé si prématurément. D'où vient que nous lui accordons cette préférence, lorsque les Allemands semblent placer *Zampa* au-dessus du dernier chef-d'œuvre d'Hérold? C'est qu'en France il est impossible aux spectateurs de ne pas tenir compte, à leur insu même, de la valeur littéraire d'un opéra, de ne pas souffrir des disparates qu'amène toute divergence entre le sentiment d'un écrivain et celui de son collaborateur le musicien. Le drame lyrique de *Zampa* est excellent au point de vue du nombre et de la variété des situations musicales ; mais il trahit un auteur accoutumé à se jouer de la vraisemblance, un agenceur habile qui ne craint pas de s'inspirer littéralement de Molière et de traiter en sceptique, en vaudevilliste badin, un sujet qui exigeait une certaine foi

religieuse et moins d'ignorante légèreté. Mélesville n'hésite pas à canoniser une des victimes du corsaire séducteur, et, après l'avoir placée au rang des saintes, il s'avise de prier pour elle : il commet ainsi une double sottise, mais il n'en a cure, car il ne croit point un mot de la légende qu'il raconte et ne partage pas une seule des émotions qu'éprouvent ses personnages. Hérold, lui, prend au sérieux le récit qu'il traduit, et il met de son âme dans les aveux qui échappent aux acteurs de son drame lyrique. De là, des beautés musicales d'un ordre supérieur, mais un manque d'accord entre le ton du librettiste qui n'est point un vrai poëte et l'accent du musicien, qui est un chantre émouvant parce qu'il est ému, un artiste éloquent parce qu'il est sincère et vraiment inspiré.

La pièce du *Pré aux Clercs* a sur *Zampa* l'avantage de ne présenter aucune disparate choquante du genre de celles que nous venons de signaler, et de se maintenir dans une région d'idées et de faits plus accessible à la généralité des amateurs de théâtre. Le sujet de ce drame, emprunté à un livre remarquable de Prosper Mérimée (1), rappelle une des périodes les plus intéressantes et les plus dramatiques de notre histoire. Il captiva d'autant plus qu'en 1832 notre littérature s'illustrait en mettant en pleine lumière tous les siècles de notre existence nationale, en nous montrant dans son jour véritable un passé qu'on avait fardé à plaisir et déguisé de mille façons.

Avant de mourir, Hérold goûta donc cette satisfaction suprême de recevoir des mains de Planard, son collaborateur préféré, un poëme captivant, expressif, dramatique et musical, qui lui permit de se placer au rang des grands peintres d'histoire et d'élever ainsi le ton de notre seconde scène lyrique.

Le Pré aux Clercs constitue, à nos yeux, une œuvre hors ligne (2). Tout mérite d'en être cité, depuis l'ouverture, aussi chaude, aussi colorée que celle de *Zampa*, et, de plus, formant une symphonie qui n'est point construite sur des motifs empruntés à l'opéra, jusqu'à la scène de la barque, où la voix des violoncelles et des altos complète le

(1) P. Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX* (1829).

(2) Voici la distribution primitive des rôles de cet opéra : Thénard (Mergy), Fargueil (l'hôtelier), Féréol (Cantarelli), Lemonnier (Comminge) ; Mme Casimir, puis Mlle Dorus (Isabelle), Mme Ponchard (Marguerite), Mlle Massy (Nicette). — A la millième représentation, le 10 octobre 1871, les interprètes étaient, en suivant le même ordre de distribution : Duchesne, Melchissédec, Potel, Ponchard ; Mme Miolan-Carvalho, Mlles Cico et Baretti.

récit chanté et produit par son expression poignante un des effets les plus pathétiques qui aient jamais été imaginés au théâtre. Ce que nous admirons dans cette œuvre si justement aimée, c'est l'art exquis avec lequel Hérold a satisfait aux lois du génie français et flatté le goût du public particulier auquel il s'adressait, tout en déployant une science profonde de la couleur locale et en restant un mélodiste original et spontané. La mélancolie la plus touchante donne à une simple romance l'accent d'une élégie sublime. En écoutant cette phrase :

Rendez-moi ma patrie,
Ou laissez-moi mourir !

on croit entendre la belle Aimée de Coigny, la jeune captive immortalisée par André Chénier, s'écriant :

Je ne veux pas mourir encore!

ou plutôt on devine la plainte du poëte qui se sent atteint déjà par l'aile de la mort.

Nous ne trouvons pas cependant que *le Pré aux Clercs* soit un cri d'angoisse continu, ainsi qu'un critique étincelant, mais superficiel, l'affirme légèrement (1). Ce qui nous frappe le plus, au contraire, dans cet ouvrage si parfait et comme forme et comme fond, c'est la variété des accents, c'est le naturel avec lequel s'exprime chaque personnage, c'est le relief convenable donné à toutes les scènes, selon leur importance; en un mot, c'est l'unité du style, c'est une inspiration soutenue et toujours favorable à la vérité dramatique. Isabelle chante tout autrement que Nicette, et le caractère de l'air précédé d'un si délicieux solo de violon servant d'entr'acte, comme le style de la ronde naïve répétée par la fiancée de l'aubergiste, suffit pour établir la distance infinie qui sépare la demoiselle noble de la pauvre fille du peuple. Le duo du premier acte, et le finale entier du deuxième acte, le chœur des archers où l'unisson dénonce une passion dominante et est employé par

(1) V. Henri Blaze de Bury, *Musiciens contemporains*, p. 166. Après avoir parlé de cette romance, après avoir dit que « l'expression douloureuse ne saurait aller plus loin », il ajoute : « *Le Pré aux Clercs* est une partition pénible à entendre. Cette mélancolie profonde qui déborde finit par pénétrer en vous. » M. Henri Blaze n'est point un musicien comme son père; mais, ainsi que l'auteur de *Belzébuth*, il s'est posé en détracteur de l'école française.

conséquent avec un singulier à-propos ; le quatuor qui suit, d'un sentiment si poétique ; enfin, cette fameuse scène de la barque, dont nous avons parlé tout à l'heure, — quelle suite d'inspirations excellentes, de contrastes énergiques, d'effets adorables ou puissants, de pages dramatiques et colorées !

La couleur et l'entente du théâtre chez un compositeur dont l'âme s'épanche avec une tendresse infinie, voilà ce qui lui permet de s'élever au rang des artistes créateurs. Hérold, qui égala presque Weber comme coloriste, et qui, à coup sûr, le dépassa comme compositeur dramatique, Hérold eut conscience de la valeur de son œuvre. Peu de jours avant de sortir de ce monde, il fit à un ami cet aveu que nous avons recueilli pieusement : « Je pars trop tôt, je commençais à comprendre le théâtre ! » Quel mot modeste, touchant et profond, s'échappant de la bouche d'un musicien de génie ! Ainsi parlent les grands poëtes, qui sont la gloire d'un art et d'une nation. De même qu'André Chénier, notre cher Hérold n'a pas eu le temps d'accomplir son œuvre, et peut-être Alfred de Musset, parti également avant l'heure, venait-il de se souvenir d'eux, quand il termina sa comparaison sublime du pélican par cette réflexion éloquente sur les chantres inspirés et leurs douloureux concerts :

> Leurs déclamations sont comme des épées :
> Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant,
> Mais il y pend toujours quelques gouttes de sang !

Oui, chaque fois qu'il donne un opéra nouveau, le musicien court à une véritable bataille : il nous livre son cœur, au risque de recevoir une fraîche blessure ou de rouvrir ses plaies cachées. L'auteur des partitions de *Zampa* et du *Pré aux Clercs* a payé de sa vie sa dernière victoire ; mais, semblable au héros thébain, au vainqueur de Leuctres et de Mantinée, il nous a laissé deux filles immortelles !

CHAPITRE X

I. De l'opéra en France après Hérold. Meyerbeer : son œuvre et son style. *Robert le Diable*, *les Huguenots* et *le Prophète*. — II. Halévy : ses drames lyriques et ses comédies musicales. Niedermeyer et Berlioz : leur apparition à l'Académie de musique. Donizetti à Paris : caractère de l'œuvre de ce contemporain de Bellini. — III. Adolphe Adam : ses ballets et ses opéras. Gomis. Hipp. Monpou. Autres compositeurs d'opéras-comiques. Albert Grisar. Louis Clapisson. — IV. Principaux musiciens qui se sont illustrés en France depuis 1848 jusqu'en 1870. M. Giuseppe Verdi : sa puissance et son originalité. Ascendant et triomphe de l'école française : MM. Henri Reber, Ambroise Thomas, Félicien David et Charles Gounod. Caractère de l'œuvre de ces quatre grands maîtres. Aimé Maillart. MM. Victor Massé, François Bazin, E. Boulanger et Th. Semet. Les continuateurs d'Auber et d'Adolphe Adam. Compositeurs à tendances lyriques : MM. Ernest Reyer, Duprato, Georges Bizet et Jules Massenet. — V. Principaux représentants des écoles étrangères : MM. Limnander et Gevaert. Décadence de l'école italienne. Compositeurs allemands : M. de Flotow et Nicolaï. M. Richard Wagner et son œuvre. M. Jacques Offenbach et ses bouffonneries musicales. — Conclusion.

I.

Au moment où Halévy recueillait la succession d'Hérold et terminait *Ludovic* (16 mai 1833) que l'auteur du *Pré aux Clercs* n'avait point eu le temps d'achever, un maître étranger, d'origine israélite comme Halévy, obtenait depuis dix-huit mois déjà sur notre première scène lyrique un de ces succès qui appellent l'attention des amateurs les plus frivoles, des critiques les plus indifférents. *Robert le Diable* fait époque dans l'histoire de l'opéra français : avec ce grand ouvrage commence une influence qui dure encore et qui a imprimé à l'art musical une direction nouvelle, sur laquelle nous aurons à formuler notre opinion. Mais avant d'apprécier dans son ensemble l'œuvre du condisciple de Ch.-M. de Weber, établissons d'abord comment cet artiste fut conduit à suivre la voie qu'il a ouverte.

Nous étions en pleine efflorescence romantique lorsque vint se fixer en France Joachim Beer, qui n'eut qu'à exaucer le vœu d'un intime ami de sa famille et s'appelant Meyer, puis à italianiser son prénom de même que son talent, pour devenir le riche et célèbre compositeur Giacomo Meyerbeer (Berlin, 5 septembre 1794; — Paris, 2 mai 1864). La poésie et l'histoire, le roman et la critique, la comédie et le drame, toutes les branches de notre littérature se renouvelaient alors, à la voix de chefs éloquents et fougueux. Esprit cultivé et réfléchi, musicien ambitieux et jaloux, travailleur infatigable, diplomate habile et patient, Meyerbeer goûta fort le spectacle intellectuel auquel il assistait, et il y puisa de profitables leçons. Il résolut d'arborer en musique le drapeau de l'école littéraire qui s'entendait si bien à occuper d'elle le public instruit et le public ignorant, et il se demanda par quelles combinaisons il arriverait vite à voir grandir son nom, à s'emparer aussi de la première place dans l'art auquel il consacrait sa vie. L'exemple d'un penseur illustre fut pour lui un trait de lumière. Dans les cercles où l'on ne redoutait pas d'aborder les questions philosophiques, on s'entretenait souvent de l'éclectisme, doctrine qui consiste à dégager des systèmes antérieurs de philosophie ce qu'ils renferment de bon, et à en rejeter ce qui semble contraire à la sagesse et à la vérité. Meyerbeer voulut fonder chez nous l'éclectisme musical, et il s'y décida d'autant plus volontiers, qu'il vit dans l'adoption d'un style composite un moyen assuré de plaire à diverses classes d'auditeurs.

Initié par l'abbé Vogler aux plus savantes combinaisons de l'harmonie; connaissant, par une longue imitation de la musique italienne et par l'expérience de la scène (1), l'importance de l'effet vocal et théâtral; porté tout naturellement à se souvenir de l'auteur du *Freischütz*, qui lui avait laissé le soin d'achever son dernier opéra allemand, — Meyerbeer pensa qu'avec beaucoup d'art et de temps il parviendrait à se créer une originalité, en s'inspirant à la fois de Rossini et de Weber. Il compta d'ailleurs sur la nature et l'intérêt des drames qu'il se proposait d'adopter, sur l'éclat et la nouveauté des spectacles auxquels il convierait la multitude, pour captiver une nation qui passe avec raison pour aimer

(1) Meyerbeer, après avoir écrit des ouvrages allemands mal disposés pour les voix, se rendit en Italie sur le conseil du vieux oracle Salieri. Il y fit représenter, de 1818 à 1824, six opéras, parmi lesquels nous ne rappellerons que *Emma di Resburgo* (1820), *Margherita d'Anjou* (14 novembre 1820), et *il Crociato* (26 décembre 1824), le moins insignifiant de tous.

les solennités pompeuses, les représentations qui fascinent à la fois et l'esprit et les yeux.

En s'adressant surtout à notre intelligence, en apprenant de Scribe l'importance des accessoires et la théorie des petites causes amenant de grands effets, en tirant parti de l'idée religieuse, source de méditations inépuisables et de perpétuels conflits d'opinions, Meyerbeer réussit à conquérir du premier coup le public français. Du reste, la légende normande de *Robert* était habilement choisie : elle répondait au goût de l'époque par sa couleur romantique, et elle était dramatisée, non de façon à paraître vraisemblable, mais de manière à mettre en relief cette éternelle lutte que se livrent dans l'âme humaine les deux principes du bien et du mal. Robert, le duc irrésolu, voluptueux et violemment épris d'une princesse de Sicile ; Robert placé entre la chaste Alice, son bon ange, et le perfide Bertram, son infernal conseiller, nous paraît un aristocratique parent de Max, *der Freischütz*, et du docteur Faust. Un Allemand, en tout cas, était admirablement préparé à traiter un pareil sujet, et le condisciple de Ch.-M. de Weber, mieux qu'aucun autre. Meyerbeer s'est montré un dessinateur et un coloriste vigoureux dans la peinture des caractères de Bertram et d'Alice, dans le tableau du cloître et de l'évocation des nonnes, dans la scène passionnée où Isabelle se traîne aux pieds de son amant et lui demande grâce ; il s'est élevé jusqu'aux hautes sphères de l'art dans le cinquième acte, dont le trio final présente l'idée-mère du drame sous une forme si pathétique et si captivante.

Mais, considéré dans son ensemble, *Robert* se ressent singulièrement de l'influence rossinienne, et il est aisé de s'apercevoir que le compositeur hésite encore à renoncer tout à fait aux habitudes d'imitation qu'il a contractées en Italie. Il multiplie les longues ritournelles, il place à la fin d'un trio sans accompagnement une ridicule succession de points d'orgue, il use et abuse des vocalises, sans craindre de refroidir l'intérêt en faisant ainsi précéder chaque air d'un prélude instrumental, sans se rappeler que le drame lyrique ne doit jamais dégénérer en concert, sans voir que l'abus des ornements annule l'expression, brise le plus souvent la trame ou l'unité de style d'un ouvrage et nuit de toutes façons à l'illusion théâtrale.

Après s'être révélé dans *Robert*, Meyerbeer se posa en maître dans *les Huguenots*. Là encore, son immense talent fut servi à souhait par son collaborateur. Le sujet est des plus émouvants, des plus tragiques.

Quelle cour que celle des Valois ! quels souvenirs que ceux de la nuit fatale du 24 août 1572 ! Elégances raffinées, passions violentes et cruelles, rivalités sanglantes, politique tortueuse et implacable, fanatisme sombre et terrible, que de situations nouvelles à traduire en musique ! quel vaste cadre à remplir ! Introduire dans un opéra l'intérêt instructif et varié qu'on s'accordait à trouver aux scènes historiques si vivement tracées par M. Vitet, n'était-ce pas là s'imposer une tâche bien difficile, mais digne de tenter l'ambition d'un artiste affamé de gloire, et, quoique avare, prêt à l'acheter à tout prix ? Meyerbeer, le musicien aux combinaisons compliquées, put, dans un semblable tableau, déployer toutes les ressources de ses hautes facultés intellectuelles et de son style coloré. Il ne renonça pas cependant aux airs surchargés de fioritures, ainsi que les rôles du page et de la reine Marguerite en font foi ; seulement il sut à propos recourir aux agréments d'un chant ornementé pour rendre avec plus de vérité certains sentiments : pour exprimer, par exemple, la coquetterie d'une reine ou la fatuité d'un seigneur galant. Il ne répudia pas entièrement le style italien ; il prit soin néanmoins de n'en plus abuser et de doubler l'effet vocal au moyen d'une harmonie saisissante et de riches dessins d'orchestre. Il continua de dissimuler par des modulations fréquentes, par des sonorités étranges et par l'intervention d'instruments insolites, le peu d'abondance de son invention mélodique ; mais il fit servir ses défauts mêmes à donner plus d'accent et de couleur à la vérité dramatique. Il s'attacha surtout à la peinture fidèle des caractères, et pour la mâle physionomie du huguenot Marcel, ce « diamant brut incrusté dans du fer », pour les sympathiques figures de Raoul et de Valentine, il trouva des traits hardis, énergiques, ineffaçables. Le quatrième acte des *Huguenots* sera toujours considéré comme l'une des inspirations les plus laborieuses, mais les plus puissantes de l'art contemporain. Quand on l'écoute, on se sent dominé par ces explosions formidables des voix et des instruments ou par ces accents voluptueux et passionnés. Certes, la bénédiction des poignards et le duo d'amour qui la suit sont deux pages capitales ; mais que nous voilà loin de la grâce adorable et de l'exquise simplicité de Mozart, du calme olympien, de l'imagination sereine et forte de Rossini ! On nous répondra sans doute qu'entre la conjuration du deuxième acte de *Guillaume Tell* et la conjuration du quatrième acte des *Huguenots* il n'y a pas lieu d'établir de comparaison : les Suisses sont animés de sentiments généreux, ils conspirent pour

une cause noble, juste et pure, tandis que les seigneurs rassemblés pour servir la politique de Catherine de Médicis préparent le massacre le plus odieux. Nous tenons compte de cette manière d'envisager une œuvre artistique et nous admettons que les effets violents employés par Meyerbeer conviennent à la dramatique situation qu'il a mise en musique. Aussi ne lui reprocherons-nous aucun de ses artifices, pas même celui de l'intervention des voix de femmes dans une scène où ne figurent que des hommes. Nous croyons néanmoins qu'il ne faut jamais abuser des moyens matériels d'expression, et qu'il est aussi contraire aux lois du grand art d'exciter des sensations purement nerveuses que de ne parler qu'à la seule intelligence, que de tomber dans des abstractions philosophiques.

En sa qualité d'Allemand et d'artiste réfléchi, Meyerbeer était, malheureusement, enclin aux raffinements de la pensée. Dans ses opéras comme dans sa vie, il n'abandonnait rien au hasard : chez l'homme, de même que chez le musicien, tout était prémédité. Ne nous étonnons donc pas que le sujet du *Prophète* l'ait séduit. Il repose sur une donnée qui avait un à-propos singulier, au lendemain de la révolution de 1848 : la question sociale, cette question plus que jamais grosse d'orages, préoccupait déjà tous les esprits, lorsque Scribe dénatura l'histoire pour imaginer la belle figure de « Fidès, mère et chrétienne qui renie son fils pour ne point le perdre et le fait tomber à genoux pour le sauver (1). »

Il importe pourtant de le rappeler, les guerres religieuses et politiques, si favorables aux méditations du philosophe et de l'historien, ne deviennent un bon thème musical qu'à la condition d'augmenter l'intérêt d'une action théâtrale. Dans *les Huguenots* le massacre de la Saint-Barthélemy projette sa lueur sinistre sur les principaux acteurs du drame, et l'exaltation de la foi religieuse contribue à mieux faire ressortir le dévouement du vieux Marcel, le sincère amour qui enflamme le cœur de Raoul et de Valentine. Le sentiment domine dans cette tragédie lyrique, tandis que la théologie occupe plus de place que l'amour dans *le Prophète*. Sauf la noble mendiante Fidès, personne n'intéresse le spectateur dans cet opéra sombre, long et fatigant. Meyerbeer ne s'y est plus guère souvenu de Rossini ni de Weber ; il s'y est surtout ins-

(1) *Éloge de Meyerbeer*, par M. Beulé, p. 20. — Représenté en 1849, *le Prophète* était achevé dès 1843. Cette œuvre fut composée, par conséquent, à l'heure où l'on s'occupait autant des jésuites que des socialistes, et où Eugène Sue publiait ses *Mystères de Paris* (1842).

piré de Handel et de Bach. Car, chose remarquable, cet esprit élevé semble avoir toujours eu besoin de s'imposer des modèles d'adoption au moment de concevoir une création nouvelle. Il était naturel, ainsi que l'a écrit un de ses panégyristes (1), que, songeant à « remplacer le « conflit des passions individuelles par le conflit de certaines idées éter- « nelles ayant pour représentants des individus historiques ou des peu- « ples », il était naturel et facile à prévoir que, voulant réserver aux masses chorales le rôle le plus important, il irait se rafraîchir aux sources vives qu'a fait jaillir le sublime auteur du *Messie* et de *Judas Macchabée*. Quelle différence néanmoins entre le style des deux maîtres! Handel arrive sans effort à la grandeur et à la majesté, parce qu'il reste simple et qu'il se contente des ressources ordinaires de l'art : aucune recherche pénible, même dans ses accents les plus imposants et les plus solennels. Meyerbeer, constamment préoccupé de l'effet, demande, au contraire, à des procédés matériels un moyen d'agir sûrement sur les nerfs de ses auditeurs. Dans le finale du premier acte du *Prophète*, il part d'un simple unisson pour rendre plus frappantes les combinaisons multiples de la fin de son discours musical; dans la scène de l'église, au quatrième acte, il prend pour point de départ une phrase insignifiante que chantent des enfants et, après l'avoir fait entendre dans deux tons différents et répéter successivement par un chœur de femmes, puis par un chœur d'hommes, il y ajoute d'abord les harmonies pleines de l'orgue et il réunit enfin toutes les voix de l'orchestre et des masses chorales. Ces progressions sonores nous paraissent une conséquence dernière, une amplification véritable du *crescendo* popularisé par Rossini; nous n'en nions ni l'énergie, ni l'effet : nous ne cesserons pourtant de le répéter, elles nous semblent contraires au grand art, qui fera toujours prévaloir l'élément idéal sur l'élément physique.

Pour nous, Meyerbeer s'est immortalisé en composant *Robert*, *les Huguenots* et *le Prophète*, et ses autres ouvrages n'ont rien ajouté à sa renommée. *L'Africaine*, représentée alors que ses deux auteurs n'étaient plus là pour la remanier une dernière fois, n'offre ni l'intérêt d'action ni l'unité de style qu'ils auraient peut-être fini par introduire dans leur opéra. A cette évocation nouvelle du génie des religions, à la figure de Nélusko, au caractère du finale du premier acte, nous reconnaissons aussitôt les tendances d'esprit et les talents supérieurs du chef de l'école

(1) V. Blaze de Bury, *Meyerbeer*, p. 159.

éclectique ; mais nous jugeons inutile de signaler les nombreux défauts qui déparent cette composition posthume.

Nous nous bornerons aussi à rappeler *l'Étoile du Nord* (16 fév. 1854) et *le Pardon de Ploermel* (4 avril 1859). Troisième transformation d'un ouvrage de circonstance (1), *l'Étoile du Nord* a fait beaucoup de bruit, mais causé peu de plaisir véritable, sur une scène accoutumée à des plaisanteries moins pesantes, à des allures moins prétentieuses, à des chants moins réalistes et moins tourmentés. Elle renferme toutefois plusieurs pages dignes de mention, entre autres : l'introduction et les couplets de Prascovia, au premier acte ; les couplets si peu naïfs des deux vivandières et le quintette, au deuxième acte ; et la romance de basse que chante Pierre le Grand. Mais, à côté de détails ingénieux et de phrases heureuses, comme on en peut signaler même dans *le Pardon de Ploermel*, que de longueurs, que de bizarreries inutiles, que de tension et d'efforts ! Un triple orchestre à l'Opéra-Comique, quelle aberration profonde ! Tout ce vacarme assourdissant a-t-il pour but de faire écouter avec plus d'indulgence l'air de bravoure avec accompagnement de deux flûtes ? Les vocalises difficiles de ce morceau n'empêchent pas le spectateur de sourire, en voyant le fondateur de l'empire russe ainsi transformé en virtuose galant, de par l'autorité de Scribe ; seulement, quand elles sont exécutées par une cantatrice d'un mérite exceptionnel, elles peuvent charmer ceux qui préfèrent l'art du chant à la bonne déclamation ou à la vérité théâtrale.

Individualité puissante et grand compositeur dramatique, Meyerbeer eût dû s'interdire la comédie, domaine qui n'était point le sien. Il ne possédait aucune des qualités indispensables pour briller dans ce genre essentiellement français : il n'avait ni le don du rire, ni celui des larmes ; il ne connaissait ni la joie franche et sincère, ni les sentiments doux, tendres et délicats ; il manquait et d'esprit et de spontanéité. Les pénibles ouvertures qu'il a écrites (2) pour *l'Étoile du Nord* et *le Par-*

(1) Avant de devenir *l'Étoile du Nord*, l'opéra de Meyerbeer s'est d'abord appelé *Ein Feldlager in Schlesien — Un Camp en Silésie* (1844), puis s'est transformé en *Vielka*, au profit de Jenny Lind, qui chantait admirablement les morceaux composés pour elle, ainsi que nous pouvons le certifier *de auditu*.

(2) Meyerbeer n'a point écrit d'ouvertures pour ses tragédies lyriques : n'était-ce point avouer qu'il se méfiait de son inspiration en tant que symphoniste ? L'ouverture de *l'Étoile du Nord* se termine par une fanfare qui ajoute la puissance de ses cuivres à celle de l'orchestre ordinaire, et la symphonie-ouverture du *Pardon* est enrichie d'un chœur à la façon de la préface instrumentale des *Martyrs*, de Donizetti. Ce déploiement de

don indiquent qu'il était incapable de développer un morceau purement instrumental : à ce philosophe matérialiste, il ne fallait pas des scènes légères et plaisantes, mais des situations fortes, émouvantes et tragiques. Intelligence élevée, il ne se sentait inspiré que si on lui donnait à peindre des caractères énergiquement dessinés, il n'excellait à rendre que des personnages engagés dans une lutte pénible. *The stern realities of life*, les incidents douloureux, les circonstances critiques, les combats de la vie, voilà sa sphère de prédilection! Pour peindre les agitations que seules connaissent les âmes passionnées, il accumule toutes les ressources de l'art : savantes et riches harmonies, modulations multipliées, brusques transitions du mode binaire au mode ternaire et fréquents changements de rhythmes, oppositions les plus variées, sonorités excessives, tout lui semble bon et d'un emploi légitime pour exprimer des sentiments violents. Artiste original, musicien profond et penseur vigoureux, il n'a point réussi cependant à dissimuler ses efforts. Son style est toujours tendu, et, phénomène à remarquer chez un compositeur de cet ordre et de cette puissance, son instrumentation trahit une volonté hésitante. A côté de morceaux admirables, irréprochables de tous points, on rencontre des pages écrites d'une main pesante : ces lourdeurs de touche, ces empâtements inutiles, comme dirait un peintre, nuisent à l'harmonie générale d'une œuvre. Architecte habile et comprenant la beauté d'un dessin régulier, Meyerbeer a le tort de recourir sans cesse aux lignes brisées, probablement parce qu'elles lui permettent d'éviter les longues périodes mélodiques et de marquer encore de cette façon les soubresauts d'un esprit inquiet ou d'un cœur tourmenté.

On le voit, Meyerbeer a presque autant de défauts que de hautes qualités. Il n'en faut pas moins le placer au rang des maîtres créateurs. Harmoniste ingénieux et hardi, il a mis la science au service de la pensée ; il a usé de la modulation pour caractériser plus vivement le sens moral de son discours ou pour accentuer le trait distinctif d'un personnage ; il a prodigué les détails pour atteindre non pas seulement à la vérité dramatique, mais à la réalité même. Nous croyons que cet éminent artiste s'est trompé dans la voie qu'il a suivie, et nous avons dit à quelles fâcheuses conséquences mène inévitablement le système qu'il a inauguré. Le positivisme est l'ennemi du beau idéal, et Meyerbeer est

forces et ces innovations décèlent un grand musicien, mais non un tempérament de symphoniste.

le premier des musiciens réalistes de notre temps. Mais si, pour rester fidèle aux convictions de toute notre vie, nous avons dû porter sur l'auteur de *Robert* et des *Huguenots* un jugement qui, dans quelques années, paraîtra sans doute moins sévère, — nous nous plairons avec l'éloquent secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts à recommander aux jeunes compositeurs d'imiter non son œuvre, mais les beaux côtés de son caractère. Nous répéterons avec M. Beulé « qu'il a aimé son art jusqu'à l'adoration, qu'il a professé pour les maîtres un respect rare dans un siècle de dédain, et qu'il n'a pas cessé d'étudier leurs plus belles créations, quand il avait lui-même le droit de se croire un maître; qu'il s'est soumis à la loi du travail aussi courageusement que s'il avait obéi à la loi de la nécessité, mère de tant de chefs-d'œuvre; qu'il n'a reculé devant aucun labeur, et que, en luttant avec une louable opiniâtreté, il a montré, une fois de plus, que la patience est la moitié du génie (1). »

II.

Lent à choisir un sujet qui pût l'inspirer, plus lent encore à le féconder, toujours prêt à remettre son œuvre sur le métier et à se montrer aussi peu satisfait de ses conceptions que de ses interprètes, tant il désirait atteindre à la perfection qu'il rêvait, — Meyerbeer dut renoncer à l'espoir de défrayer à lui seul le répertoire de notre première scène lyrique. Il ne prétendit pas condamner à un complet oubli le plus illustre de ses devanciers, mais il se proposa d'empêcher ses rivaux de lui enlever une royauté qu'il avait achetée au prix de tant d'efforts. Malgré toutes les ressources de son habile et prévoyante diplomatie, l'auteur de *Robert* vit plusieurs audacieux porter une main hardie sur ce trône qu'il ne consentait point à partager. Il en est deux surtout qui le lui disputèrent aux applaudissements des juges attentifs, impartiaux et vigilants. Ces deux maîtres, d'origine et de tendances différentes, on les a déjà nommés : ils s'appelaient Halévy et Donizetti. La critique s'est montrée souverainement injuste, cruelle même envers le premier, et elle n'a pas épargné les reproches au merveilleux improvisateur italien.

(1) *Éloge de Meyerbeer*, p. 25.

Quant à nous, qui ne visons pas à briller, mais qui professons des opinions dictées uniquement par l'amour de l'art et de la vérité, nous prendrons plaisir à tracer d'un crayon rapide les traits sympathiques de ces deux éminents artistes.

Fromental Halévy (Paris, 27 mai 1799; — Nice, 17 mars 1862), disciple de Cherubini et prix de Rome de 1819, n'avait encore produit avec succès que *l'Artisan* (30 janvier 1827), *Clari* (1819), opéra italien composé pour Mme Malibran, *le Dilettante d'Avignon* (7 novembre 1829), le remarquable ballet de *Manon Lescaut; la Langue musicale* (11 décembre 1830) et l'opéra-ballet de *la Tentation*, lorsqu'il donna coup sur coup *la Juive* et *l'Éclair* (16 décembre 1835) (1). Écrire dans la même année et faire applaudir à dix mois de distance un drame lyrique en cinq actes et une comédie musicale en trois actes, privée de chœurs et où ne figurent que deux ténors et deux sopranes, c'est accomplir un véritable tour de force. Seuls les maîtres supérieurs excellent ainsi dans des genres opposés et se distinguent par de pareilles actions d'éclat. Certes, celui qui a composé *Guido et Ginevra*, *la Reine de Chypre*, *Charles VI, le Juif errant* et *la Magicienne*, et qui a trouvé le temps d'écrire en outre *le Shérif* (2 septembre 1839), *les Mousquetaires de la Reine* (3 février 1846), *le Val d'Andorre* (11 novembre 1848), *la Fée aux roses* (1er octobre 1849) et *Jaguarita l'Indienne* (14 mai 1855), sans parler de dix autres ouvrages moins bien réussis; certes, celui qui a consacré sa vie à des travaux aussi considérables et aussi variés, a montré quelle était la souplesse, en même temps que la fécondité de son talent. Il nous semble pourtant que dans toute sa longue et noble carrière Halévy n'a rien créé de plus beau que *la Juive*, ni de plus charmant que *l'Éclair* : il eut donc le bonheur et le malheur de se surpasser en cette mémorable année de 1835. Après un double triomphe, il est difficile aux chefs les plus vaillants, les plus capables, les mieux inspirés, d'éviter quelques échecs. L'héritier d'Hérold, active et vaste intelligence, critique alerte et pénétrant, avait étudié sérieusement et s'était assimilé les tours mélodiques, ainsi que plusieurs procédés de l'auteur du *Pré aux clercs :* entre ce chef-d'œuvre et *l'Éclair*, il y a quelque parenté d'idées et nous n'y voyons rien que de fort naturel, car il existait entre les deux grands artistes une certaine parenté de sentiments. L'un et

(1) *L'Éclair* eut pour interprètes créateurs : Chollet (Lionel), Couderc, Mme Pradher et Mlle Camoin (Henriette).

l'autre sont des poëtes qui ont exprimé d'une façon pénétrante la mélancolie, la tendresse et les aspirations des cœurs aimants. Mais Halévy n'était pas simplement un chantre élégiaque : de même que son collaborateur habituel, le marquis de Saint-Georges, il comprenait les fortes passions, il s'entendait à les traduire, et il était obligé, après avoir tracé les rôles d'Éléazar et de Rachel, de prouver que, chez lui, le goût des tableaux de genre n'excluait pas l'amour de la grande peinture et des belles compositions historiques. L'accueil enthousiaste que l'on fit en France aux *Huguenots* troubla profondément, croyons-nous, un maître dont l'esprit était très-ouvert, mais trop souvent irrésolu. Au lieu de reprendre confiance, en remarquant que Meyerbeer n'avait pas écouté sans profit l'instrumentation de *la Juive;* au lieu de se rapprocher d'Hérold et de se livrer aux élans d'une fougueuse ardeur ; au lieu surtout de ne point se prodiguer et de n'accepter que des drames intéressants et poétiques, Halévy eut le tort de multiplier ses efforts, d'adopter des poëmes sombres et traînants, d'écrire avec une précipitation et une négligence regrettables, enfin de rapprocher son style de celui de Meyerbeer.

La tragédie lyrique en cinq actes, legs fatal du dix-septième siècle, est déjà longue quand on la resserre dans les limites ordinaires ; elle acquiert des proportions démesurées, lorsqu'un compositeur y introduit des récitatifs fréquents et s'y livre à des développements intéressants au point de vue musical, mais nuisibles au mouvement scénique. Le théâtre vit d'action, et il faut s'interdire tout ce qui ralentit la marche de la pièce, tout ce qui refroidit le spectateur. *Guido et Ginevra*, *la Reine de Chypre* et *Charles VI,* à côté de scènes où le beau musical apparaît dans toute sa splendeur, renferment des parties touffues, où la lumière et l'air ne pénètrent pas assez. L'abus du mode mineur, l'emploi prolongé des tons graves de l'orchestre pour amener ensuite la surprise d'une explosion à la partie supérieure de l'échelle des sons ; la répétition fréquente de ce contraste entre des teintes neutres ou sombres et des couleurs éclatantes ; des mélopées flottantes en place de mélodies d'un dessin net et bien arrêté ; des morceaux d'ensemble qui deviennent monotones parce que la même phrase se répète par des personnages animés de sentiments différents, — ce sont là, nous en convenons, de fâcheux défauts, et nous reconnaissons qu'ils ont nui singulièrement au succès des grands ouvrages d'Halévy. Mais quelques erreurs que ce profond musicien ait commises et quelque légèreté coupable

qu'il ait apportée dans l'exécution de ses travaux les plus importants, l'ensemble de son œuvre nous laisse dans l'admiration et inspirera toujours la plus haute idée de ses riches facultés. Esprit supérieur et comme éclairé d'un reflet du soleil d'Orient, il excellait à mettre en marche un cortége imposant, à faire défiler une procession solennelle. Au milieu de cette pompe théâtrale, il aimait à placer des personnages d'un caractère accentué. Quelle riche galerie de portraits il a composée ! Que de physionomies différentes il a peintes et que jamais plus nous n'oublierons ! Éléazar et sa fille adoptive Rachel ; Lionel, l'officier de marine que la foudre a frappé de cécité, et qui, placé entre deux cousines également jeunes et charmantes, distingue l'une de l'autre avec cette clairvoyance que donne un amour véritable ; Gérard, l'amant chevaleresque, et Catarina, la patricienne, qui renonce à celui qu'elle aime pour le sauver et qui place le devoir au-dessus de la passion ; Guido, le sculpteur, que la peste de Florence n'effraie pas et qui, à force de dévouement amoureux, conquiert la fille de Cosme de Médicis ; Charles VI, le pauvre roi privé de sa raison, et Odetté sa filleule, son ange gardien, qui l'amuse avec un jeu de cartes et prend soin de lui, comme on distrait un enfant, tout en le surveillant ; et le capitaine Roland, d'une humeur si belliqueuse, et Rose de mai, l'intéressante orpheline, la paysanne naïve, généreuse, sincère et dévouée à son cher Stéphan, jusqu'à devenir, à cause de lui, une dépositaire infidèle ; et Jacques Sincère, le vieux chevrier, et le sauvage, le farouche Mama-Jumbo ! Que d'autres figures typiques nous pourrions encore citer !

Pour créer une telle variété de personnages, pour réussir à interpréter ainsi les sentiments les plus opposés et à rendre toutes les nuances de la passion, il faut appartenir à la famille des vrais poëtes. Quoi qu'on en ait dit, Halévy a fait preuve de génie. Qu'on lui préfère Hérold et Meyerbeer, nous le comprenons : il a subi l'influence de ces deux maîtres d'une individualité plus accentuée que la sienne. Mais s'il n'a ni l'élan chaleureux, ni la science des proportions que possédait l'auteur de *Zampa ;* s'il ne s'empare pas aussi violemment que l'auteur des *Huguenots* de l'attention d'un auditoire nombreux, il possédait en prop de ces qualités rares qui élèvent un artiste au premier rang et lui pe mettent d'affronter les comparaisons les plus dangereuses. Où Meye beer reste maître de lui-même en nous agitant, en nous remuant pr fondément, Halévy se montre réellement ému pour nous émouvoir nous captiver : le premier ne se révèle jamais à nous ; le second no

laisse lire en son âme, qu'envahit souvent une amère tristesse. Meyerbeer est un poëte impersonnel et matérialiste ; Halévy, un rêveur mélancolique qui n'est vraiment inspiré qu'autant que les situations dans lesquelles se trouvent placés ses personnages éveillent en lui des souvenirs et l'excitent à montrer combien est sincère et pénétrante son exquise sensibilité.

Nous n'aimons pas assez la rhétorique pour continuer un parallèle qui nous conduirait, ainsi qu'on le remarque dans tous les morceaux de ce genre, à des oppositions inexactes ou à des rapprochements forcés. La musique est un art de sentiment, et chacun, par conséquent, juge, d'après les émotions qu'il éprouve, le compositeur dont il vient d'entendre les ouvrages. Seulement le critique de profession doit compte de ses opinions et de ses préférences. Eh bien, ce qui nous fera toujours prendre avec chaleur la défense d'un musicien admirable à qui l'on n'a pas encore rendu pleinement justice, c'est qu'il nous a laissé beaucoup de mélodies touchantes, et qu'en les écoutant, nous reconnaissons la voix d'un homme de cœur. Halévy est tour à tour tendre et persuasif, noble et solennel, gracieux et délicat, spirituel et fin, en restant toujours distingué. Que sa crainte de tomber dans la vulgarité l'ait empêché parfois de se montrer assez spontané, nous l'admettons ; mais nous pardonnons bien des phrases lentes ou embarrassées et même bien des longueurs au chantre de la mélancolie qui nous a fait aimer « le gondolier dans sa pauvre nacelle », au maître qui nous a laissé *la Juive*, et qui passait avec tant de facilité du style le plus pathétique et le plus élevé au ton de la comédie la plus aimable et la plus conforme au goût français.

Halévy n'avait rien à redouter du Vaudois Louis Niedermeyer (1802-1861), esprit religieux, mélodiste délicat et distingué, heureux interprète de Lamartine et des beautés de la poésie lyrique, mais compositeur à qui manquaient ce mouvement, cette force et cet élan sans lesquels on ne réussit guère au théâtre. Il n'avait pas à craindre non plus la rivalité d'Hector Berlioz (1803-1869), tempérament plus littéraire que musical, artiste incomplet et plus capable de briller dans la musique descriptive et purement instrumentale que dans la composition dramatique, qui exige des formes arrêtées, une déclamation expressive, des chants abondants et variés, beaucoup de naturel et d'instinct de la scène. L'auteur de *la Juive* et de *Guido* pouvait donc se croire appelé à lutter seul contre Meyerbeer, lorsque le plus brillant représentant de l'école

rossinienne vint demander à Paris de consacrer les succès qu'il avait obtenus dans sa patrie.

Gaetano Donizetti (Bergame, 25 septembre 1798; — Bergame, 8 avril 1848) à la connaissance la plus approfondie de son art joignait une facilité de travail qui tenait du prodige. Telle avait été l'excellence de ses premières études, telle était la richesse de son imagination ainsi que la prestesse de sa main, qu'il écrivit en quinze jours *l'Elisire d'amore* (1832) et qu'il instrumentait une partition en aussi peu de temps que le copiste le plus habile en eût mis à la transcrire. Longtemps confiné dans son pays natal, il subit d'abord, comme tous ses contemporains, la fascination du génie de Rossini, et il commença par imiter, dans le genre bouffe et dans le genre sérieux, le maître illustre qui l'avait séduit. L'audition des premiers opéras de Vincent Bellini (Catane, 1802; — Puteaux, 23 septembre 1835) lui apprit comment on se crée une originalité. Sans connaissances littéraires, sans grande instruction musicale, l'auteur d'*il Pirata* (1827) et de *la Straniera* (1829), de *la Sonnambula* (Milan, 6 mars 1831) et de *Norma* (Milan, 26 septembre 1831) avait conquis la faveur générale et une réputation durable en sortant de la voie fleurie que se contentait de suivre le troupeau des vulgaires imitateurs. Avec sa vive intelligence et son profond savoir, Donizetti reconnut sans peine qu'il avait suffi à Bellini de se montrer sincère et vrai, de s'inspirer fidèlement des beaux vers de son collaborateur Romani, d'accorder l'expression pathétique de ses chants avec le sentiment des paroles qu'il avait à traduire, pour se placer au rang des novateurs. Il résolut d'adopter une ligne de conduite qui avait si bien réussi au jeune compositeur sicilien : il voulut aussi apprendre à bien déclamer, et il écrivit alors *Anna Bolena* (1830), opéra dans lequel il s'efforça de combiner les éléments brillants du style rossinien avec les qualités du musicien ignorant et monotone, mais expressif et touchant, qui s'entendait si bien à parler au cœur de la multitude.

Ce sentiment de l'importance d'une bonne déclamation, ces tendances de deux Italiens, qui n'étaient jamais sortis de leur pays, à se rapprocher du système de l'école française, ne surprendront pas nos lecteurs : dans tous les temps et sous tous les ciels, les artistes privilégiés, en obéissant à leur seul instinct, se dégageront à propos des influences de la mode, du joug de l'imitation banale, et sauront atteindre à la vérité dramatique, au moyen d'une expression simple, juste et pénétrante.

Bellini, en s'éloignant de Rossini pour revenir aux principes chers

aux maîtres florentins du seizième siècle, semblait donc prédestiné à jouer un rôle en France. Appelé à Paris, l'auteur de *Norma* y composa, en effet, *i Puritani* (24 janvier 1835), le premier opéra qu'on ait écrit expressément pour notre Théâtre italien (1) ; mais il paya son triomphe d'une mort prématurée et laissa une belle place à prendre à son compatriote, qui venait d'écrire pour le ténor français G. Duprez le rôle principal d'Edgardo dans *Lucia* (1835) (2).

Ce bel ouvrage peut être considéré comme le chef d'œuvre de Donizetti, de même que *Norma* constitue l'œuvre la plus originale et la plus caractéristique de Bellini. Fruit de l'expérience et d'une louable émulation, il révéla un maître qui s'était éclairé en composant aussi de la musique pour l'Opéra italien de Paris (3) et qui s'exprimait enfin sans plus se préoccuper d'autrui. Habile à se transformer, Donizetti avait voulu prouver qu'il avait une manière de sentir qui lui était propre, qu'il savait allier la force dramatique à la plus heureuse abondance d'idées, et qu'il pouvait mieux qu'aucun de ses compatriotes accompagner ses mélodies d'une harmonie naturelle et distinguée, d'une instrumentation brillante et nerveuse. On admirera toujours la bonne déclamation des récits, l'excellence de la facture, le caractère pathétique du grand finale, la profondeur du sentiment et l'unité du style de *Lucia*. Avec moins d'insouciance, avec un plan de conduite mieux arrêté, Donizetti n'aurait plus dû continuer à se prodiguer follement ; mais, jusqu'à son dernier jour, il ignora que

Le temps n'épargne pas ce qu'on a fait sans lui,

et il continua d'improviser acte sur acte, osant en écrire jusqu'à onze dans une seule année. C'est à cette hâte excessive apportée dans ses

(1) L'opéra d'*I Puritani di Scozzia*, dont Pepoli emprunta le sujet au vaudeville d'Ancelot *Têtes rondes et Cavaliers*, eut pour interprètes excellents : Rubini, Lablache, Tamburini et Giulia Grisi.

(2) *Lucia di Lammermoor*, livret de Cammarano, a été interprétée à Naples par G. Duprez, Coselli, O. Porto et Mme Persiani. Cet ouvrage fut donné pour la première fois aux Italiens de Paris, le 12 décembre 1837. Interprètes : Rubini, Tamburini, Morelli et Mme Persiani.

(3) Sur un libretto de Bidera, Donizetti composa pour l'Opéra italien de Paris *Marino Faliero*, ouvrage qui fut représenté pour la première fois le 12 mars 1835 et chanté par Rubini, Tamburini, Lablache et Giulia Grisi. Il n'obtint pas beaucoup de succès et fut complètement éclipsé par *i Puritani*.

travaux, qu'il faut attribuer les inégalités que l'on remarque dans tous les opéras de l'auteur des *Martyrs*, de *la Fille du régiment* (11 février 1840), de *la Favorite*, de *Don Pasquale* (4 janvier 1843) et de *Dom Sébastien de Portugal*. Il s'est exposé aux sévérités de la critique et aux injustices du public en multipliant de la sorte ses conceptions trop rapides, en abusant de sa prodigieuse facilité. Les Italiens ne lui surent pas gré d'avoir introduit des ballets dans son opéra de *l'Assedio di Calais* (1836), selon l'usage français, et les Parisiens reçurent froidement le premier opéra sérieux et le seul opéra-comique qu'il composa pour eux. Il fallut que *la Fille du régiment* fût traduite en plusieurs langues et chantée avec un éclatant succès sur toutes les scènes de l'Europe et de l'Amérique, pour que la France adoptât cet agréable et charmant ouvrage. *La Favorite* elle-même, malgré son quatrième acte si passionné, n'eût pas réussi tout d'abord sans le secours de la danse. Seul *Don Pasquale* triompha dès le premier soir. Et cela s'explique aisément : Donizetti est, depuis Rossini, le compositeur qui a déployé le plus d'esprit et d'originalité dans le genre illustré par Cimarosa. Il est gai, franchement gai, plein d'animation et de verve, élégant, naturel, mélodieux et distingué. Il possède surtout deux qualités précieuses : l'instinct scénique et la science des justes proportions. Ces deux qualités essentielles se remarquent également dans ses opéras sérieux, mais à un moindre degré peut-être.

Laissant à Meyerbeer et à Halévy le soin d'enrichir notre drame musical de figures typiques, Donizetti ne s'est pas posé en peintre de portraits : il ne cherche pas à créer des caractères, il se contente de chanter l'amour en poëte toujours aimable et souvent inspiré. Il est facile de s'apercevoir que ce musicien si admirablement doué a connu toutes les ardeurs de la passion, et l'on ne peut assez regretter qu'elles lui aient coûté la raison et la vie. Qu'une leçon morale ressorte pour nous de sa fin prématurée et déplorable : on ne se place pas au premier rang, on ne conçoit, on ne met pas au jour des œuvres vraiment belles et capables d'affronter les outrages du temps sans les méditer, sans se recueillir, sans redouter les enivrements du plaisir, sans connaître les aspirations élevées et sans pratiquer l'austère mais fortifiante loi du devoir. Bien qu'on n'ait pas craint d'avancer la maxime contraire, dans un moment de fièvre romantique, le désordre n'est point le frère du génie, et les compositeurs les plus favorisés sous le rapport de l'imagination, les mélodistes les plus spontanés ont autre chose et mieux à faire qu'à

gazouiller comme des oiseaux qu'égaie le soleil du printemps. La vie de l'artiste est une longue marche vers la lumière, vers l'éternelle splendeur du beau, et l'on perd de ses forces et une partie de la gloire à laquelle on aurait eu droit de prétendre, lorsque, comme Donizetti, on oublie le but suprême, lorsqu'on ralentit sa course pour cueillir des roses à tous les buissons fleuris qui bordent le chemin.

III.

Malgré les talents supérieurs que nous nous plaisons à lui reconnaître, on ne peut donc accorder à l'auteur des *Martyrs*, de *la Fille du régiment*, de *la Favorite* et de *Dom Sébastien* le mérite d'avoir exercé une influence marquée et salutaire sur la direction de notre musique dramatique. C'est à titre du plus étonnant des improvisateurs italiens qu'il figurera dans l'histoire de l'art au dix-neuvième siècle. Tout près de lui, on placera sans doute Adolphe Adam, le premier de nos improvisateurs français. Il n'existe, d'ailleurs, d'autre analogie entre ces deux compositeurs que l'extrême facilité dont ils nous ont laissé tant de preuves.

En sa qualité de Parisien, Adolphe Adam (24 juillet 1803, — 3 mai 1856) n'aspira point à se montrer passionné. Esprit alerte et joyeux, mélodiste abondant et spontané, il aimait la gaieté franche et les folles chansons. Aucune tâche ne le rebutait, si ingrate fût-elle, car il s'était accommodé des débuts les plus humbles et avait composé de simples couplets à l'usage des petits théâtres du boulevard, avant d'écrire pour nos premières scènes lyriques les ouvrages importants qui lui ont valu tous les suffrages et lui ont fait ouvrir les portes de l'Institut.

Élève de Boieldieu, il se distingua, comme son maître, par le don de trouver sans effort des chants bien appropriés au sentiment des paroles sur lesquelles ils sont ajustés, par une entente remarquable de l'effet scénique, par un bon instinct de la vérité théâtrale. Ses œuvres ont du mouvement et de la vie, et l'on n'y désire qu'un peu plus de distinction dans les idées et dans la manière de les présenter ; mais on dirait qu'Adolphe Adam s'est toujours souvenu de ses commencements, et il a conservé jusqu'à la fin de sa carrière musicale un goût particulier pour le chant populaire. Gardons-nous néanmoins d'en conclure que tout était peuple en son talent. Il a prouvé dans ses délicieux ballets

qu'il savait à ses heures s'exprimer en poëte et qu'il comprenait à merveille un genre de compositions dans lequel il n'est pas facile de se montrer original. Beaucoup de personnes s'imaginent à tort que tout sujet convenable à la comédie lyrique se prête également à la danse, et, pendant longtemps, on a transformé des opéras-comiques en ballets, puis on a puisé dans des ouvrages chorégraphiques des livrets d'opéras. Il nous semble que bien peu de données théâtrales s'accommodent de ce double travestissement. Adolphe Adam eut le bon esprit de choisir avec discernement les canevas qu'on lui demandait d'orner de broderies musicales et d'exiger de ses collaborateurs des motifs poétiques, des ables bien conçues et des scènes bien disposées au point de vue spécial de l'art de la danse. *La Fille du Danube* et *Giselle*, *la Jolie Fille de Gand* et *le Corsaire* ont obtenu de longs, de très-légitimes succès, et nous attribuons à ces élégants ballets le mérite d'avoir achevé d'éclairer l'opinion sur le caractère qu'il convient de donner à une œuvre chorégraphique, si l'on veut qu'elle mérite l'approbation des juges délicats. Dans une action de cette nature, la fantaisie est reine, l'élément pittoresque prédomine, et tout doit tendre à l'amusement de l'esprit, en même temps qu'au charme des yeux. La musique ajoute les enchantements de sa poésie à ces tableaux fantastiques, agréables, variés, élégiaques ou divertissants : plus elle est colorée et plus les rhythmes en sont animés sans devenir pour cela vulgaires, plus elle plaît, plus elle double l'attrait du spectacle. On exige par conséquent d'un compositeur de ballets beaucoup d'abondance, de souplesse et de netteté dans les idées, en même temps qu'un coloris lumineux. L'instrumentation d'Adolphe Adam n'a point un cachet particulier : elle se contente d'être claire et brillante, aisée et naturelle. Les airs de danse de cet aimable artiste ont souvent un tour élégant et poétique, et nous les préférons aux ouvertures de ses opéras, dont parfois la toilette nous semble tapageuse et, partant, d'un goût douteux.

Mais on risque fort de ne pas écrire avec assez de soin quand on laisse sa plume courir trop vite, et nous avons dit que l'auteur de *Giselle* a beaucoup écrit. Il a composé une soixantaine d'opéras et de ballets, sans compter deux messes et une quantité d'improvisations d'une moindre importance (1).

(1) Adolphe Adam a rédigé lui-même la liste de ses principaux ouvrages. V. *Souvenirs d'un musicien*, pp. L-LIV.

Nos lecteurs ont pu voir tous ces ouvrages bien connus, depuis *Danilowa* (23 avril 1830), le premier opéra en trois actes qu'ait fait représenter Adolphe Adam, jusqu'aux *Pantins de Violette* (29 avril 1856), la dernière de ses spirituelles bluettes. Parmi ses opéras-comiques les plus applaudis, nous ne placerons qu'au second rang *le Brasseur de Preston* (31 octobre 1838), *Si j'étais roi* (14 septembre 1852), *le Sourd ou l'Auberge pleine* (2 février 1853) et *le Bijou perdu* (6 octobre 1853), et nous préférons, même au galant et populaire *Postillon de Longjumeau* (13 octobre 1836), *le Chalet* (25 septembre 1834), *le Toréador* (18 mai 1849) et *Giralda* (20 juillet 1850). Dans ces trois derniers ouvrages, Adolphe Adam a lutté d'esprit et de charme avec Boieldieu, en conservant sa bonne humeur ordinaire, sa verve de causeur parisien et ses allures dégagées. Mais il a su relever la franchise habituelle et le naturel de ses discours par de la grâce, par de l'élégance et par des coquetteries de style vraiment séduisantes ; aussi *le Chalet* a-t-il été déjà représenté huit cents fois et jouit-il de la faveur générale ; aussi *le Toréador*, qui primitivement se composait d'un seul acte improvisé en six jours, et *Giralda* nous semblent-ils mériter les suffrages des critiques difficiles aussi bien que ceux des simples amateurs.

Nous venons de citer à part les ballets et les opéras dans lesquels, selon nous, le talent d'Adolphe Adam apparaît sous le jour le plus avantageux. Si l'on veut rendre entière justice à ce musicien facile, agréable et sincère, qui ne chercha jamais à nous tromper sur son caractère ni sur les tendances de son esprit, qu'on le compare aux compositeurs de romances qui s'essayaient à côté de lui sur notre seconde scène lyrique. Qu'on le mette en parallèle, par exemple, avec Jos. Gomis (1793-1836), l'auteur du *Diable à Séville* (29 janvier 1831), du *Revenant* (31 décembre 1833) et du *Portefaix* (16 juin 1835), ou encore avec Hippolyte Monpou (1804-1841), qui a écrit tant bien que mal, et plus mal que bien, *les Deux Reines* (6 août 1835), *le Luthier de Vienne* (30 juin 1836), *Piquillo* (31 octobre 1837), et, pour le théâtre de la Renaissance, *la Chaste Suzanne* (27 décembre 1839).

Espagnol d'origine, Gomis ne manquait pourtant pas de talent ni d'une certaine originalité ; mais il n'imprimait un cachet particulier à ses compositions qu'en empruntant tous ses effets aux modulations et aux rhythmes qui caractérisent la musique de son pays : or rien ne refroidit une comédie lyrique comme ce retour constant aux mêmes procédés, et, sans variété, l'on n'obtient pas de longs succès au théâtre.

Hippolyte Monpou, l'enfant chéri des cénacles romantiques, le chantre de *l'Andalouse* d'Alfred de Musset et des ballades de Victor Hugo, visa aussi à se voir classé parmi les artistes originaux; seulement, en relisant aujourd'hui ses mélodies aux phrases hachées, décousues et mal accompagnées, on se demande si cette apparente originalité ne résulte pas tout simplement des bizarreries d'expression et de style auxquelles conduit une grossière ignorance. Nous pouvons certes nous tromper, mais il nous semble que l'auteur des *Deux Reines* n'était point doué d'un tempérament dramatique, ni même musical, puisqu'il fut privé toute sa vie du sentiment de l'harmonie et de l'instrumentation.

Alex. Montfort (1803-1856), l'auteur du très-plaisant ballet de *la Chatte métamorphosée en femme,* de *Polichinelle* (14 juin 1839) et de *la Jeunesse de Charles-Quint* (1er décembre 1841), possédait toutes les qualités d'élégance et de correction auxquelles Monpou n'eût jamais atteint; malheureusement, son gracieux talent manquait de force vitale, et l'agréable comédie lyrique de *Polichinelle*, que Mocker jouait et chantait si bien, a disparu du répertoire.

Un condisciple d'Hérold, d'Adam et de Chelard (Paris, 1789;— Weimar, 1861), ce compositeur de talent qui s'expatria après avoir composé son grand opéra de *Macbeth* d'un caractère plus français que shakspearien; un amateur distingué, M. Jos. Court de Fontmichel, a fait représenter un ouvrage important, *le Chevalier de Canolle* (6 août 1836), qu'on a déjà oublié. Parmi les autres musiciens qui ont abordé la scène de l'Opéra-Comique, accordons un souvenir à l'aimable comte Marliani, dont *le Marchand forain* (31 octobre 1834) reçut un froid accueil, mais dont la *Xacarilla* fut vivement applaudie. Rappelons aussi l'excellent chef d'orchestre Eugène Prévost (1809-1872) qui donna *Cosimo* (13 octobre 1835) et *le Bon Garçon* (26 septembre 1837) avant d'aller se fixer à la Nouvelle-Orléans, où il a fait représenter plusieurs grands ouvrages, entre autres *la Esmeralda;* Narcisse Girard (1797-1860), chef d'orchestre de mérite et auteur des *Deux Voleurs* (26 juin 1841) et du *Conseil des Dix* (23 août 1842), opérettes écrites d'une plume légère; le savant compositeur et littérateur Geo. Kastner (1810-1867), auteur de plusieurs opéras allemands applaudis, et qui, après avoir fait représenter *la Maschera* (17 juin 1841), produisit son remarquable oratorio *Le Dernier Roi de Juda;* l'habile violoniste Jacq. Mazas (1782-1849) qui a donné sans succès *le Kiosque* (3 novembre 1842); le prince

de la Moskowa, qui a mieux réussi comme directeur d'intéressants concerts historiques que comme auteur du *Cent-Suisse* (17 juin 1840); Alex. Batton (1797-1855), qui n'a pas été plus heureux au théâtre que son collaborateur et collègue Aimé Leborne (1797-1866), professeur de composition au Conservatoire pendant trente années ; Jules Godefroid (1811-1840), qui n'eut le temps d'écrire que *le Diadesté* (7 septembre 1836) et *la Chasse royale* (29 octobre 1839) sur des livrets fort médiocres; Amédée de Beauplan (1790-1853), qui s'est distingué dans la romance et qui nous a donné la mesure de ses forces dramatiques dans *l'Amazone* (15 novembre 1830) et dans *le Mari au bal* (25 octobre 1845); le chef d'orchestre, l'admirable harpiste Théod. Labarre (1805-1870), qui a écrit tant de romances remarquables, plusieurs ballets charmants, et qui n'a jamais vu un de ses opéras plaire au public, encore plus malheureux avec *le Ménétrier* (9 août 1845) et *Pantagruel* qu'avec *l'Aspirant de marine* (15 juin 1833). Rappelons encore Georges Bousquet (1818-1854), bon chef d'orchestre, qui fit jouer sans succès *le Mousquetaire* (14 octobre 1844) et vit mieux accueillir *Tabarin* (22 décembre 1852), mais que les difficultés de la carrière de compositeur dramatique décidèrent à se confiner dans la critique musicale ; enfin, cet autre juge compétent et littérateur distingué Gustave Héquet (1803-1865), qui prit la place de G. Bousquet à *l'Illustration*, après avoir inspiré une bonne opinion de son talent de musicien en écrivant *le Braconnier* (29 octobre 1847) et autres ouvrages faciles, mais sans haute portée.

Hélas ! c'est aux auteurs qui ont travaillé pour le théâtre de l'Opéra-Comique que l'on pourrait appliquer le saisissant refrain de la ballade de Burger. Comme l'oubli les emporte vite, tous ces morts qui nous ont été enlevés, il y a si peu de temps encore ! La foule ne se souvient que des artistes qui, par le nombre et par l'importance de leurs ouvrages, ont pendant bien des années attiré sur eux l'attention générale. Après cette longue énumération de musiciens à qui la faveur publique n'a guère souri, il nous semble donc juste de mentionner à part Albert Grisar et Louis Clapisson, parce qu'ils ont laissé des œuvres appelées à leur survivre et qui figureront certainement dans l'histoire de la musique dramatique en France, au dix-neuvième siècle.

Comme Loïsa Puget, A. Thys et Henri Potier, comme l'Italien Luigi Bordèse, l'auteur de *la Mantille* (31 décembre 1838), comme l'Irlandais M^el Balfe (1808-1870), l'auteur agréable, facile, mais peu original, du *Puits d'amour* (20 avril 1843) et des *Quatre Fils Aymon* (15 juillet 1844);

en un mot, comme tant d'autres compositeurs, Albert Grisar (Anvers, 1808 ; — Asnières 1869) débuta par de simples romances. La mélodie expressive de *la Folle*, qui obtint une vogue méritée et qui devint, pour ainsi dire, l'âme du vaudeville de Mélesville *Elle est folle* (1835), annonçait un musicien doué d'un bon sentiment dramatique. On reconnut, en effet, dans *Sarah* (26 avril 1836) quelques intentions excellentes ; cependant, sans la jolie Jenny Colon, il est probable que cet opéra en deux actes n'eût pas aussi bien réussi, car il trahissait encore beaucoup d'inexpérience dans l'art d'écrire pour les voix et surtout pour les instruments. *L'An mil* (23 juin 1837) annonçait plus de prétention que de talent acquis, mais ne manquait ni de couleur, ni d'originalité. *Lady Melvil* (15 novembre 1838), ouvrage composé pour le théâtre de la Renaissance et destiné à faire briller la belle Mme Anna Thillon, Anglaise d'origine, révéla un progrès accompli, et *l'Eau merveilleuse* (30 janvier 1839) attira vivement l'attention sur Albert Grisar et lui valut les suffrages des connaisseurs. Mélodiste aimable, il avait enfin trouvé le cadre qui convenait à la nature de son talent et compris que son originalité consisterait à cacher sous des dehors italiens un goût et un esprit vraiment français. Un séjour à Naples et les conseils de Mercadante permirent à Grisar de renforcer ses premières études, d'apprendre la science de l'effet vocal et d'acquérir cette dextérité de main, indispensable même à un musicien appelé à ne briller que dans le genre bouffe. De retour en France, il gagna promptement les grâces du public en écrivant successivement *Gilles ravisseur* (21 février 1848), *les Porcherons* (12 janvier 1850), *Bonsoir, monsieur Pantalon* (19 février 1851), *les Amours du diable* (11 mars 1853), *le Chien du jardinier* (16 janvier 1855) et plus tard *la Chatte merveilleuse* (18 mars 1862).

Tous ces charmants ouvrages se distinguent par les mêmes qualités : ils sont écrits d'un style facile et instrumentés avec esprit ; ils renferment des mélodies gracieuses, des idées fraîches et souriantes, des morceaux d'une gaieté communicative, et ils dénotent une parfaite entente du théâtre. Albert Grisar, de même que son illustre compatriote Grétry, appropriait toujours sa musique à la situation ; il entendait la progression et la variété des effets scéniques, il savait bâtir à l'italienne un trio réjouissant ou un morceau d'ensemble animé, il chantait du ton le plus naturel et le plus franchement joyeux. Il ne faut pas toutefois exagérer la valeur de ce compositeur, qui fut servi à souhait par d'excellents interprètes et qui n'occupera jamais, croyons-nous, que le second rang

parmi les *poetæ minores* du théâtre de l'Opéra-Comique. Son grand mérite, à nos yeux, c'est d'avoir déployé de la verve et de la distinction dans un genre agréable, mais petit; c'est de n'avoir point grossi mal à propos une voix sympathique, mais frêle, et de ne l'avoir forcée qu'une fois : dans *le Carillonneur de Bruges* (20 février 1852).

Louis Clapisson (Naples, 15 septembre 1808; — Paris, 19 mars 1866) nous paraît un artiste d'un ordre bien autrement élevé que l'auteur de *Gilles ravisseur*, du *Chien du jardinier* et des *Porcherons*. Et cependant la critique contemporaine ne l'a pas traité avec autant de faveur. Plus d'une fois même, elle s'est montrée à son égard d'une sévérité qui ressemblait à de l'injustice, affectant de ne voir en lui qu'un incolore imitateur d'Auber et d'Adam. Débutant au plus fort des succès de ces deux maîtres, Clapisson ne chercha pas, il est vrai, à s'affranchir complétement de l'influence légitime qu'ils exerçaient sur leur art et sur l'opinion. Mélodiste clair et spontané, il pouvait improviser en se jouant comme l'auteur du *Postillon* ou parer ses ouvrages et les orner des plus élégantes ciselures, à la façon de l'auteur des *Diamants de la couronne*. Il ne se créa point sur-le-champ une individualité facile à reconnaître : rien en lui néanmoins ne sent le musicien qui se traîne sur les traces d'un maître en faveur. Malheureusement il se trompa presque toujours dans le choix de ses livrets et ne résista pas suffisamment à son goût naturel pour les sujets emphatiques. Il aimait à pérorer, et le ton déclamatoire ne lui déplaisait pas : *le Code noir* (9 juin 1842), *Gibby la Cornemuse* (19 novembre 1846) et *Jeanne la Folle* sont là pour nous le rappeler. Mais par quelle animation française, par quels couplets bien tournés, par quelles mélodies délicieuses, par quels accents pathétiques à l'occasion et par quelles harmonies fines ou colorées il rachetait quelques touches un peu lourdes et trop prétentieuses !

Il nous a prouvé l'abondance de ses idées en écrivant très-rapidement *la Figurante* (24 août 1838), et la souplesse de son talent, en nous laissant un grand nombre d'opéras qui reposent sur des données dramatiques bien dissemblables. Outre ceux que nous avons déjà mentionnés, nous citerons seulement *la Perruche* (28 avril 1840), *Frère et Mari* (7 juillet 1841), *les Bergers trumeaux* (10 février 1845), *la Promise* (16 mars 1854), et le plus populaire de tous, *la Fanchonnette* (1er mars 1856-1867).

Louis Clapisson, qui était un habile violoniste, se plaisait à embellir ses chants d'accompagnements délicieux. Son instrumentation captive

l'esprit en charmant l'oreille, et, dans ses ouvertures, on remarque de ces solos poétiques et de ces combinaisons ingénieuses que seuls imaginent les vrais musiciens. Il ne possède pas seulement l'instinct de la scène et la science de l'effet théâtral : il se distingue des compositeurs ordinaires en ce qu'il ne reste pas indifférent aux sentiments qui agitent les personnages de son adoption ; il rit, il s'attriste avec eux, et, par la sincérité de son expression, il nous laisse deviner son caractère expansif et les généreux élans de son cœur. Peut-être, à cause de leur peu d'attrait dramatique ou littéraire, les opéras de cet artiste distingué ne sont-ils pas destinés à vivre aussi longtemps qu'ils le méritent ; mais ils intéresseront toujours les lecteurs instruits et leur inspireront une vive sympathie pour un compositeur qui aima son art avec passion, et qui se délassa de ses nombreux travaux en formant une importante et fort curieuse collection d'instruments anciens dont s'est enrichi notre Conservatoire de musique (1).

IV.

Nous venons de passer en revue tous les musiciens, morts aujourd'hui, qui se sont illustrés pendant le règne de Louis-Philippe, et nous avons cité dans notre résumé les œuvres les plus marquantes de la période qui a précédé la surprise de février 1848. Cet Essai sur l'histoire de l'opéra français resterait incomplet, si nous n'indiquions maintenant d'un trait rapide quelles ont été les tendances du drame lyrique depuis cette révolution inattendue jusqu'à la crise fatale de 1870. Nous craignons toutefois qu'il ne soit encore trop tôt pour émettre un jugement détaillé sur les compositeurs qui jouissent aujourd'hui de la faveur publique et se sont emparés de la direction du mouvement musical. Un historien de notre littérature l'a dit : « Quand la critique veut s'élancer

(1) Ici s'arrêtait, dans l'Essai que nous avons présenté à l'Institut, la revue critique des musiciens contemporains qui ont obtenu des succès sur nos scènes lyriques. Nous avons consacré les pages suivantes à résumer l'histoire de la musique dramatique en France pendant ces vingt dernières années, et à mieux marquer, par conséquent, ce que nous n'avions qu'esquissé d'un crayon discret dans les conclusions de notre premier travail.

au-dessus de la polémique capricieuse du feuilleton et aspire à la gravité de l'histoire, elle a besoin qu'un certain éloignement établisse la perspective et donne à chaque objet sa véritable grandeur. » Aussi ne prétendons-nous pas, dans les pages qui vont suivre, prononcer des arrêts définitifs, d'autant plus que, parmi les artistes qu'il nous reste à juger, il en est un certain nombre qui ne se sont pas encore révélés tout entiers ; cependant nous nous croyons en droit d'affirmer dès maintenant que, grâce aux excellents maîtres qui ont courageusement réagi contre les tendances vulgaires et détestables de ces vingt dernières années, la France maintient seule, à présent, le grand art de la musique dans une voie saine, féconde et glorieuse.

Est-ce à dire que l'Italie, depuis Rossini et Donizetti, et que l'Allemagne, depuis Weber et Meyerbeer, ne comptent plus d'auteurs dramatiques distingués ? Loin de nous la pensée de rabaisser le mérite des musiciens en renom de ces deux pays ! Seulement ce qui forme, à notre sens, le trait caractéristique du troisième quart de ce siècle agité, c'est le triomphe de l'école française sur ses deux anciennes rivales. Verdi, nous ne le nions pas, obtient chez nous une popularité presque égale à celle qu'il a conquise de l'autre côté des Alpes, et Wagner a réussi à nous soumettre deux de ses meilleurs ouvrages ; mais ni les succès du fougueux auteur du *Trouvère*, ni les essais téméraires du prétendu novateur allemand n'ont troublé nos grands artistes, qui se sont contentés de rendre justice aux éminentes qualités de leurs émules étrangers.

En effet, pourquoi nos maîtres nationaux se seraient-ils détournés de la route qu'ils parcouraient avec éclat ? Verdi ne leur apportait point un art nouveau, et l'arrogant Wagner tendait à les ramener à l'opéra primitif et à leur imposer les théories les plus erronées. Néanmoins, comme toute individualité puissante frappe l'attention de la foule et entraîne le troupeau des imitateurs, nous allons voir que ces deux chefs d'école ont laissé dans notre musique théâtrale des traces ineffaçables de leur passage.

C'est à la veille de la révolution de février 1848 que Giuseppe Verdi (Busseto, 9 octobre 1814) a débuté sur notre première scène lyrique et y a donné *Jérusalem*, remaniement d'*i Lombardi* (1) ; déjà pourtant on avait entendu à l'Opéra Italien de Paris *Nabucodonosor* et *Ernani* (*il*

(1) V. pour les détails à ce sujet l'article de l'Appendice consacré à *Jérusalem*.

Proscritto), deux autres œuvres de sa première manière. Depuis lors, l'auteur de *Rigoletto* (1), du *Trovatore* (2) et de *la Traviata* (3) a plusieurs fois changé de style, et les dilettantes les moins savants ont pu s'en apercevoir lorsque, le 21 avril 1865, on a représenté au Théâtre lyrique *Macbeth*, dont les morceaux nouveaux jurent étrangement avec ceux de la partition italienne.

Comme tous les esprits ouverts et studieux, comme tous les nobles artistes, Verdi cherche à se renouveler et s'applique à marcher de progrès en progrès. Il n'a jusqu'ici composé expressément pour nous que deux drames lyriques : *les Vêpres siciliennes* et *Don Carlos ;* mais ces deux opéras sont écrits avec plus de soin encore que *Un Ballo in maschera*, et ils décèlent un penseur qui suit d'un œil vigilant le courant musical de notre époque et qui ne craint pas de germaniser son inspiration italienne. Du reste, lors même qu'il essaie de lutter avec Meyerbeer ou qu'il semble défier Wagner, lorsqu'il trace le finale du troisième acte de *Don Carlos*, ou le monologue de Philippe II et la belle scène entre ce sombre monarque et le grand inquisiteur, il sait conserver sa robuste physionomie, si aisément reconnaissable. La musique, ainsi que la personne de Verdi, a quelque chose d'énergique, qui frappe de prime abord. La mélodie n'est jamais absente de ses ouvrages, elle abonde dans la plupart d'entre eux, et le tour en est original ou saisissant ; mais assez souvent le souffle du mélodiste semble inégal ou court. Ennemi des longueurs, l'auteur d'*Ernani*, de *Rigoletto*, du *Trovatore*, de *la Traviata* et de *Don Carlos* a renoncé aux vieux moules rossiniens et a voulu modifier par la coupe de ses morceaux et par le ton général de son œuvre les allures de l'*opera seria* de son pays. Débutant au moment où Donizetti n'avait plus que peu d'années à vivre, où s'affaiblissait la voix respectée du savant Mercadante (1796, — Naples 17 décembre 1870) et où les aimables frères Ricci soutenaient seuls l'ancien éclat de l'*opera-buffa*, il n'eut qu'à s'abandonner à la fougue de son

(1) Représenté pour la première fois à Venise le 11 mars 1851, au Théâtre-Italien de Paris le 19 janvier 1857, et au Théâtre lyrique le 24 décembre 1863.

(2) Représenté pour la première fois à Rome le 17 janvier 1853, au Théâtre-Italien de Paris le 23 décembre 1854, et à l'Académie de musique le 12 janvier 1857. (V. à l'Appendice.)

(3) Représenté pour la première fois à Venise en mars 1853, au Théâtre-Italien de Paris le 6 décembre 1856, et chanté, le 27 octobre 1864, au Théâtre lyrique sous le titre de *Violetta*, avec Christine Nilsson pour interprète.

tempérament si dramatique pour trouver des accents qui répondaient à la disposition générale des esprits en Italie. Les orateurs révolutionnaires ne se préoccupent guère de ciseler leurs phrases, et un discours haché ne saurait déplaire à un peuple que dévore la fièvre de l'indépendance. En vain la critique impartiale reprocha-t-elle à Verdi d'abuser des procédés vulgaires et des effets violents : son exagération même le servit auprès de la multitude, et bientôt le plus mouvementé, le plus exubérant, le plus théâtral et le plus sensuel des compositeurs contemporains triompha dans toute l'Europe, asservie au culte de la matière.

Chaque fois que prédominent dans un art des tendances fâcheuses ou trop exclusives, on ne tarde pas à les voir combattre par des juges que guide un sincère amour du beau idéal. Les voix écoutées de M. Henri Reber et de M. Ambroise Thomas vinrent, les premières, rappeler à l'élite de nos musiciens que notre école française ne devait point placer la sensation nerveuse au-dessus du sentiment, ni renoncer aux grâces de l'esprit, aux émotions douces et tendres pour se livrer à tous les déploiements de la force.

Arrivant au théâtre après s'être distingué déjà dans la symphonie et la musique de chambre, entrant dans la carrière dramatique à l'heure où l'opéra tombait de plus en plus dans l'abus du bruit et préférait l'enflure au naturel, Henri Reber (Mulhouse, 23 octobre 1807) n'eut qu'à suivre sa propre inclination pour réagir contre le fracas de Meyerbeer et les violences de Verdi. Artiste d'un goût délicat, mélodiste original, poëte élégiaque et sincère dans son émotion, l'auteur de *la Nuit de Noël* (9 février 1848) et du *Père Gaillard* (7 septembre 1852) a su montrer comment la simplicité et les qualités charmantes de notre vieil opéra-comique, tel que l'ont compris et fait aimer Monsigny, Philidor et Grétry, gagnent à être rehaussées par une instrumentation colorée, quoique toujours sobre. Pourquoi faut-il que, fatigué d'attendre un bon poëme, Henri Reber semble avoir renoncé à écrire pour nos scènes lyriques? Notre Schubert français ne nous a pas dit cependant le dernier mot de son talent si pur, si fin et plus passionné qu'on ne le croit généralement.

A deux reprises Ambroise Thomas (Metz, 5 août 1811) a pu aussi paraître découragé; mais, quand il garde le silence, c'est pour se mieux recueillir. Après avoir brillamment débuté par *la Double Échelle* (23 août 1837), *le Perruquier de la Régence* (30 mars 1838) et *le Pa-*

nier fleuri (6 mai 1839; Théâtre lyrique, 1854), après avoir obtenu un succès marqué avec *Mina* (10 octobre 1843), il se tut pendant plusieurs années et ne reparut au théâtre qu'au lendemain de la révolution de 1848. Dans ses premiers ouvrages il s'était annoncé comme un compositeur élégant, ingénieux et dramatique, écrivant sans parti pris, mais en grand musicien qui sait que rien ne dure sans le style. Jusque-là toutefois il n'y avait lieu de remarquer dans l'auteur de *Mina* que beaucoup de grâce et de distinction; on n'apercevait pas le maître appelé à jouer un rôle historique. *Le Caïd* (3 janvier 1849) le plaça d'un seul coup à la tête des satiriques français : ce délicieux opéra-bouffon est, en effet, la protestation de l'esprit le plus fin contre les banalités de l'école italienne et les déclamations emphatiques de son chef actuel.

Le railleur aimable s'étant fait connaître et applaudir, le poëte, désormais confiant dans ses forces, résolut d'agrandir le cadre de notre opéra-comique. Reprenant et continuant l'œuvre d'Hérold, déployant dans sa tâche un instinct inné de la scène et une merveilleuse aptitude à traduire exactement les situations théâtrales les plus opposées, il donna dans un court espace de temps *le Songe d'une nuit d'été* (20 avril 1850), *Raymond* (5 juin 1851) et *Psyché* (26 janvier 1857), sans compter plusieurs autres opéras d'une moindre importance; puis, il s'imposa une nouvelle retraite volontaire, d'où il sortit à l'improviste, pour grandir encore dans l'opinion des juges désintéressés et compétents, en faisant représenter *Mignon* (17 novembre 1866) et *Hamlet*.

Comparerons-nous *Don Carlos* avec *Hamlet*, pour mieux établir les différences que l'on remarque entre la physionomie artistique du chef actuel de l'école italienne et celle du nouveau directeur de notre Conservatoire? L'orchestre de Verdi gronde comme un tonnerre incessant; celui d'Ambroise Thomas révèle un écrivain accompli qui groupe et varie les timbres des instruments avec une aisance parfaite, qui sait créer des sonorités nouvelles et qui pousse au plus haut degré la science du coloris symphonique. Rien de plus dissemblable, d'ailleurs, que le tempérament et le style de ces deux illustres compositeurs : le premier est un mélodiste spontané, un génie ardent, essentiellement théâtral et que nous serions tenté d'appeler l'Alexandre Dumas de l'opéra (1); le second est un chantre élégiaque, un rêveur qui passe aisément de la

(1) Nous parlons, bien entendu, de l'auteur d'*Antony*, de *Thérésa* et d'*Angèle*.

mélancolie au rire le plus moqueur, un génie souple et réfléchi, moins vigoureux que Verdi, moins original dans la contexture de ses mélodies, mais aussi distingué, aussi tendre, aussi harmonieux, aussi délicat que son émule italien est brusque et emporté.

Pendant que Rossini répondait malignement à ceux qui lui reprochaient sa paresse, qu'il attendait que les juifs eussent fini leur sabbat; pendant que MM. Henri Reber et Ambroise Thomas s'efforçaient de ramener le public au bon goût, aux œuvres finement écrites et aux conceptions accusant les plus nobles tendances intellectuelles, notre école française avait à se réjouir, en outre, des succès éclatants remportés par MM. Félicien David et Charles Gounod.

Enfant du Midi, contemplateur assidu des merveilleux spectacles de la nature, Félicien David (Cadenet, 8 mars 1810) eut à soutenir une opiniâtre lutte contre la mauvaise fortune, avant de conquérir une juste célébrité. Ce n'est qu'après avoir partagé les illusions de la phalange saint-simonienne, ce n'est qu'après avoir parcouru l'Orient, ce n'est qu'après avoir ensuite vécu pendant près de dix années dans la retraite et la méditation, qu'il réussit à se placer au rang des compositeurs originaux : le jour où il put enfin faire entendre *le Désert* (8 décembre 1844), dont il dirigea l'exécution avec un feu tout méridional et avec une magistrale autorité, on salua en lui le Marilhat du paysage musical. L'oratorio de *Moïse au Sinaï*, l'ode-symphonie de *Christophe Colomb* et l'*Éden,* sans obtenir la même vogue que *le Désert*, avaient élevé très-haut dans l'estime des connaisseurs le peintre des pays dorés du soleil; mais la critique, qui trop souvent confine un artiste dans le genre où il a d'abord excellé, semblait refuser à F. David la force et la variété nécessaires pour briller au théâtre. Sortant alors de la symphonie pure, des morceaux descriptifs et des poétiques rêveries, l'interprète inspiré de la vie du *Désert* donna *la Perle du Brésil* (Théâtre lyrique, 22 nov. 1851), *Herculanum, Lalla Roukh* (12 mai 1862) et *le Saphir* (8 mars 1865). Chacun de ces opéras renferme des pages chorales d'un beau caractère, des scènes fort remarquables et des motifs d'une incontestable originalité. Mélodiste spontané, ami des lignes bien arrêtées, ainsi que des rhythmes précis, poëte élégiaque et pittoresque, F. David a horreur du verbiage, des longueurs et des trivialités. Son style est d'une clarté lumineuse, et ses pensées, quoique empreintes parfois d'une langueur vraiment orientale, conservent cette franchise d'accent qui permet sur-le-champ de reconnaître un génie tout français.

Si, par ses propensions naturelles et par le caractère des sujets qu'il se plaît à traiter, M. Félicien David appartient au Midi, nous rangerons, au contraire, M. Charles Gounod (Paris, 17 juin 1818) parmi les meilleurs représentants de l'esprit du Nord. Musicien admirable et doué d'un sentiment très-vif des beautés littéraires, ce symphoniste, formé à l'école des grands maîtres allemands, s'est tour à tour inspiré de Molière et de La Fontaine, d'Émile Augier et de Mistral, de Gœthe et de Shakspeare. Trop spiritualiste pour écrire de la musique franchement comique, ainsi qu'on en peut juger par l'élégante chanson à boire de Sganarelle, dans *le Médecin malgré lui* (15 janvier 1858), l'auteur de *Faust* (19 mars 1859), de *Philémon et Baucis* (18 février 1860), de *Mireille* (19 mars 1864) et de *Roméo et Juliette* (27 avril 1867) nous laisse voir dans ses compositions théâtrales une âme qu'envahit le mysticisme et que tente encore la volupté. Cette lutte entre deux principes contraires se reconnaît, selon nous, dans tous les grands ouvrages dramatiques de Ch. Gounod : elle leur prête un immense intérêt, au point de vue psychologique et au point de vue musical. C'est le poëte mystique qui aime à faire chanter l'orchestre de même qu'un orgue d'église aux majestueux accords ; c'est le poëte voluptueux qui trouve des mélodies d'un tour original et caressant. Le lyrisme, on le comprend par ce peu de mots, domine dans l'œuvre si justement aimé de Ch. Gounod ; mais, quand il le veut, ce noble compositeur varie son inspiration, comme le prouve surabondamment son immortel opéra de *Faust*, bien supérieur à celui que le Dr Louis Spohr (1784-1859) fit représenter en 1818, — et, véritable élu de l'art, il se montre à propos plein de mouvement et de passion, tout en restant fidèle aux lois de la perfection de la forme, comme oblige à le proclamer la grande et belle scène du duel, dans le troisième acte de *Roméo et Juliette*.

Quatre maîtres tels que MM. Henri Reber et Ambroise Thomas, Félicien David et Charles Gounod; suffiraient à la gloire d'un pays et d'une époque ; mais la France n'a pas simplement le droit de s'enorgueillir de ces représentants de son Institut, de se montrer fière du moral et fortifiant exemple qu'ils donnent à tous les artistes réellement dignes de ce nom : elle est la seule nation qui possède, en outre, depuis vingt ans, un aussi grand nombre de talents aimables, de compositeurs spirituels, instruits, féconds et scéniques tout à la fois.

Faut-il nommer tous ces musiciens aimés ? La liste, en vérité, pourrait en paraître trop longue, et l'on voudra bien ne pas s'étonner de

ce que nous nous bornions à mentionner ceux qui, par l'importance, par la réussite ou par le nombre de leurs ouvrages, ont le privilége d'alimenter le répertoire de nos principaux théâtres d'opéra.

Commençons notre énumération par L. Aimé Maillart (1817-1871) qui a subi l'influence de Verdi dans *Gastibelza* (15 novembre 1847), et qui, dans *Lara* (21 mars 1864), n'a point su complétement échapper à celle de Félicien David. Bien qu'il manquât de finesse et de véritable originalité, bien qu'il fût, croyons-nous, plus propre à composer des tragédies lyriques que des comédies musicales, Aimé Maillart avait l'accent théâtral et la fibre dramatique. Il n'a pas beaucoup écrit; il nous a pourtant laissé une partition au moins qu'on n'oubliera point. *Les Dragons de Villars* (19 septembre 1856) contiennent des morceaux charmants, plusieurs pages magistrales et une figure typique des mieux dessinées : Rose Friquet, cette fleur sauvage, cette adorable sœur de *la Petite Fadette*.

Créer des types, donner par la musique plus d'expression et de relief à un rôle bien imaginé, c'est là l'ambition des compositeurs qui comprennent le théâtre et le sûr moyen pour eux d'y voir leur œuvre jouir d'une faveur durable. Parmi ceux qui, fidèles à l'esprit de notre scène nationale, ont réussi à peindre des physionomies dont on garde le souvenir, nous citerons MM. Victor Massé, François Bazin, Ernest Boulanger et Th. Semet.

Ingénieux musicien, mélodiste gracieux et piquant, Victor Massé (Lorient, 7 mars 1822) a débuté par un joli opéra en un acte : *la Chanteuse voilée* (26 novembre 1850). Il a composé ensuite des œuvres d'un plus large cadre et d'une plus haute portée, comme, par exemple, *les Saisons* (22 décembre 1855), *la Reine Topaze* (27 décembre 1856) et *Fior d'Aliza* (5 février 1866); mais *Galatée* (14 avril 1852) et *les Noces de Jeannette* (4 février 1853) ont mérité les préférences du public, parce que poëme et musique y forment un tout harmonieux et que les personnages de ces comédies sont vivants et poétiques.

M. Victor Massé se reconnaît à ses chants caressants, à ses élans lyriques, à son amour des détails pittoresques; François Bazin (Marseille, 4 septembre 1816) se distingue par un style châtié et surtout par une science des proportions, par un tact, par un bon goût dont la critique impartiale et attentive doit lui savoir gré. Il a commencé sa réputation en écrivant *le Trompette de M. le Prince* (15 mai 1846), *la Nuit de la Saint-Sylvestre* (7 juillet 1849) et *Madelon* (26 mars 1852) ; il a rendu

son nom populaire en faisant représenter *Maître Pathelin* (12 décembre 1856) et *le Voyage en Chine* (9 décembre 1865). Dirons-nous pourquoi ces deux opéras si amusants, si vraiment comiques, sont déjà deux fois centenaires ? Le berger Agnelet, plus fin que le retors avocat Pathelin, les deux Bretons et le bègue aux cailloux du *Voyage en Chine* ont répondu spirituellement à cette question.

Si M. François Bazin semble avoir adopté pour devise « Rien de trop », Ernest Boulanger (Paris, 16 septembre 1816) pourrait prendre pour la sienne le vers classique de Boileau :

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

La franchise des motifs n'est pas la seule qualité à signaler dans *le Diable à l'école* (17 janvier 1842), *les Sabots de la marquise* (29 septembre 1854) et *l'Éventail* (4 décembre 1860) : Ernest Boulanger n'a pas moins de sentiment que de bonhomie, et le naturel, la naïveté, chez lui, n'exclut pas la finesse. *Don Quichotte* (10 mai 1869) passe avec raison pour l'œuvre la plus complète qu'il ait donnée au théâtre ; on y trouve des scènes bien tracées, des morceaux concertants d'une grande valeur, et le compositeur s'y est élevé jusqu'à la peinture des caractères dans le rôle de Sancho.

Mélodiste élégant, harmoniste remarquable, Théophile Semet (Lille, 6 septembre 1824) marche d'un pas libre dans la voie tracée par Auber. *Les Nuits d'Espagne* (26 mai 1857), *la Demoiselle d'honneur* (30 décembre 1857), *Gil Blas* (23 mars 1860) et *la Petite Fadette* (11 septembre 1869) témoignent de la vivacité de son imagination, de la richesse de son invention musicale. On est en droit de beaucoup attendre de qui sait trouver des motifs neufs et les orner d'une façon intéressante ; nous souhaitons donc à M. Th. Semet un poëte créateur qui lui donne à mettre en musique une pièce mouvementée et d'un bout à l'autre captivante.

M. Xavier Boisselot (Montpellier, 3 décembre 1811) eut cette bonne fortune d'obtenir une pièce bien faite, dès son entrée dans la carrière lyrique, à laquelle il devait si vite renoncer. Tout en traitant l'opéra comique selon le goût français, il afficha d'assez hautes prétentions dans *Ne touchez pas à la reine* (16 janvier 1847 ; Athénée, 12 septembre 1871) et dans *Mosquita la Sorcière* (27 septembre 1851). La recherche et la multiplicité des effets qu'on remarque dans ces deux

ouvrages en trois actes, n'empêchent pas de constater que la mélodie en est dépourvue d'originalité et que l'instrumentation en offre peu d'intérêt.

Le style de M. Boisselot est inégal et décousu ; celui de M. Jules Cohen (Marseille, 2 novembre 1835) annonce un musicien très-habile, mais qui n'est pas encore sorti de la période des imitations.

A l'auteur de *José Maria* (16 juillet 1866) et des *Bleuets* (23 octobre 1867) nous préférons M. Louis Deffès, à qui l'on doit *Broskovano* (29 septembre 1858), *les Violons du roi* (30 septembre 1859), *le Café du roi* (Ems, 7 août, et Théâtre lyrique, 16 novembre 1861 ; Opéra-Comique, 2 septembre 1868) et *les Bourguignonnes* (16 juillet 1863). Ce sont là des compositions qui s'écoutent avec d'autant plus de plaisir que la mélodie en est naturelle et la facture, excellente.

Nous ne voulons point rassembler ici les noms de tous ceux qui ont choisi pour leur guide préféré soit Auber, soit Adolphe Adam ; mais, avant de mentionner les jeunes maîtres qui obéissent à des tendances lyriques très-prononcées et les étrangers pour qui se sont ouvertes les portes du théâtre Favart, nous nous reprocherions de ne pas citer avec éloges MM. Poise et Eugène Gautier, deux artistes de talent qui pourraient se distinguer aussi comme littérateurs, ainsi que leur émule M. Léo Delibes. Les opéras les plus aimés de M. Eugène Gautier (Paris, 27 février 1822) sont *le Mariage extravagant* (20 juin 1857) et *le Docteur Mirobolan* (28 août 1860), réjouissantes comédies dont la musique n'est pas toujours exempte de recherche, mais qui plaît, qui se fait remarquer par une touche spirituelle et qui se plie toujours aux exigences de l'action théâtrale. — M. Ferdinand Poise (Nîmes, 4 juin 1829) n'a point visé haut dans *Bonsoir voisin* (18 septembre 1853), *les Charmeurs* (15 mars 1855) et *le Jardinier galant* (4 mars 1861). Mélodiste spontané, il écrit au courant de la plume des ouvrages d'un style facile et d'une aimable gaieté, comme *les Absents* (26 octobre 1864), charmant petit opéra que nous plaçons au-dessus même du *Corricolo* (28 novembre (1868), qui cependant renferme de jolies choses.

Autant qu'on en peut juger par les bouffonneries auxquelles il s'est trop longtemps complu et par les deux jolis ballets dont il a enrichi le répertoire de l'Académie, M. Léo Delibes prendra rang parmi nos bons compositeurs dramatiques : il possède un heureux instinct de la scène, il a de l'élégance, du naturel et une grande animation ; tandis que c'est surtout par le lyrisme et par la fantaisie musicale que se distinguent MM. Ernest

Reyer, Duprato, Georges Bizet et Jules Massenet, de même que ces trois autres musiciens excellents, MM. Vaucorbeil, Guiraud et Saint-Saens.

Homme d'imagination et d'esprit, feuilletoniste brillant, Ernest Reyer (Marseille, 1er décembre 1823) a recueilli au *Journal des Débats* la succession de Berlioz, et il aspire à exercer dans l'art musical une influence au moins égale à celle de l'auteur des *Troyens*. Jusqu'à ce jour il n'a pas obtenu de succès de longue durée : *Maître Wolfram* (20 mai 1854), *la Statue* (11 avril 1861) et *Érostrate* (Bade, 21 août 1862) contiennent néanmoins des pages colorées et poétiques. Peut-être M. Ernest Reyer n'aurait-il qu'à renoncer à l'esprit de système, qu'à s'abandonner sans arrière-pensée à sa riche organisation pour conquérir une légitime autorité par des œuvres pleines de mesure et de goût, dont la pureté de forme et le style relèveraient encore l'originalité de la pensée.

Nous n'accuserons point M. Duprato (Nîmes, 20 août 1827) de suivre une pente dangereuse : loin d'avoir un parti pris, on dirait qu'il hésite encore à choisir la voie où il s'engagera définitivement. Sa délicieuse pièce de début, *les Trovatelles* (28 juin 1854), annonçait un mélodiste élégant et déjà maître dans son art. *La Déesse et le Berger* (21 février 1863) et les autres ouvrages qu'il a donnés depuis lors, se font toujours remarquer par des harmonies ingénieuses et par une instrumentation intéressante ; mais la fraîcheur des idées a disparu, la séve mélodique a perdu son abondance première et maintes fois elle se trouve remplacée par de l'afféterie.

M. Georges Bizet (Paris, 25 octobre 1838) appartient à cette jeune génération d'artistes qui appellent la musique d'Auber de la *musiquette*, et qui, possédant à fond la rhétorique de la langue musicale, s'imaginent à tort que l'éclat du coloris peut racheter l'absence d'inspiration ou dissimuler le manque de vocation dramatique. Certes il y a du talent, beaucoup de talent même, dans *les Pêcheurs de perles* (30 septembre 1863); il nous semble pourtant que c'est là plutôt l'œuvre d'un symphoniste que celle d'un poëte destiné à briller au théâtre. A cet opéra nous préférons *la Jolie Fille de Perth* (26 décembre 1867) dont le deuxième acte a conquis les suffrages des juges les plus difficiles et dénote un musicien d'élite.

M. Jules Massenet (Montaud, 12 mai 1842), qui joue de l'orchestre d'une façon étonnante, a débuté à l'Opéra-Comique par un acte bien modeste, mais pas du tout banal : *la Grand'tante* (3 avril 1867). Malgré

des recherches, des raffinements excessifs et des bizarreries de style, qui ne sont, à nos yeux, que l'exubérance d'un riche tempérament musical, nous augurons bien de l'avenir de ce jeune maître, et nous espérons que sa facilité prodigieuse à traiter les genres les plus opposés lui permettra de se placer promptement au nombre des compositeurs qui seront l'honneur de la musique française.

V.

A cette nombreuse et brillante pléiade, il convient d'ajouter encore MM. Limnander et Gevaert, qui, avec Albert Grisar, représentent l'école belge, annexe et complément de l'école française.

Amateur de talent, M. Limnander (Gand, 22 mars 1814) a fait représenter à Paris plusieurs opéras importants : *les Monténégrins* (31 mars 1849; en deux actes, 1858); *le Château de la Barbe-bleue* (1er décembre 1851) et *Yvonne* (29 novembre 1859); mais déjà peut-être en aurait-on perdu le souvenir, s'il n'y avait introduit des chœurs à bouche fermée, innovation qui fut très-goûtée du public et qui trouva beaucoup d'imitateurs.

M. Gevaert (Huysse, 31 juillet 1828) n'a rien tenté de nouveau dans *le Billet de Marguerite* (7 octobre 1854), dans *les Lavandières de Santarem* (28 octobre 1855), non plus que dans *Quentin Durward* (25 mars 1858) et *le Capitaine Henriot* (29 décembre 1864). Ce n'est point par l'abondance ou par l'originalité de ses idées, c'est plutôt par la manière dont il les présente, c'est par la couleur et par le style que se distingue ce savant musicien. Personne autant que lui n'était capable de remplir, au plus grand honneur de la Belgique, les fonctions de directeur du Conservatoire de Bruxelles, auxquelles on a eu raison de l'appeler après la mort de F.-J. Fétis.

Nous ne parlerons pas à présent de l'école anglaise, illustrée toutefois par sir Balfe et sir Bishop (1782-1855), par Vincent Wallace (1815-1865), le mélodiste fécond et applaudi qui a enrichi le théâtre de nos voisins d'outre-Manche de *Maritana* et de *Lurline*, et par le condisciple de Weber, Jules Bénédict, devenu sir Julius Benedict depuis qu'il a écrit sa *Légende de Sainte-Cécile*, entendue à notre Académie

de musique. Nous passerons également sous silence les autres écoles étrangères, bien que plusieurs compositeurs espagnols aient montré de l'originalité dans leurs *zarzuellas*, et que le Russe Michel de Glinka (1804-1857), l'auteur de *Mourir pour le czar*, soit un musicien dont les œuvres méritent d'exciter la curiosité du critique et de l'historien.

Mais, nous l'avons dit, nous n'avons pas la prétention d'exposer ici l'état actuel de la musique dramatique en Europe : nous ne voulons qu'établir ce fait incontestable, selon nous, que la France aujourd'hui surpasse en talent ses deux anciennes rivales. En effet, qui ont-elles à opposer à tous les représentants de l'opéra français que nous avons nommés? L'Italie, qui naguère excellait dans le genre léger et bouffon, n'a plus en ce moment à nous recommander que M. Pedrotti (Vienne, 1816), le peu original auteur des *Masques* (Athénée, 23 septembre 1869). Elle s'applaudit encore de posséder M. Frédéric Ricci (Naples, 1809) qui a composé plusieurs agréables ouvrages pour nos scènes parisiennes, entre autres *Une folie à Rome* (30 janvier 1869); mais F. Ricci et son frère Louis (1808-1860), par le caractère et par l'allure de leurs compositions, appartiennent à une époque antérieure à celle qui nous occupe : *le Docteur Crispin* (18 septembre 1869), représenté d'abord à Naples, en 1836, sous le titre de *Crispino e la Comare*, est là pour nous le rappeler. — Quant au comte Nic. Gabrielli, malgré son opéra de *Don Gregorio* (17 décembre 1859) et les nombreux ballets qu'il a improvisés, il ne saurait prétendre à être mis en comparaison avec M. F. Ricci, mélodiste abondant, spirituel et gracieux, dont nous préférons la musique alerte aux ouvrages plus travaillés du prince Jos. Poniatowski (Rome, 20 février 1816). Cet éminent dilettante, qui s'est enrôlé sous la bannière des Verdistes dans *Pierre de Médicis*, n'a pas réussi à se créer un style qui lui soit propre dans *Au travers du mur* (10 mai 1861) ni dans *l'Aventurier* (26 janvier 1865).

Verdi règne donc sans partage dans son pays. — Voyons si l'Allemagne est plus riche que la péninsule en puissants novateurs, en musiciens originaux, dramatiques, ou seulement spirituels et plaisants.

Depuis Fr. Schubert (1797-1828) et le docteur Spohr, qui n'étaient doués ni l'un ni l'autre de l'instinct de la scène, quels chefs-d'œuvre lyriques nous sont venus d'outre-Rhin? Rappellerons-nous les essais de M. Jacq. Rosenhain et du neveu de Meyerbeer? Paris les a déjà oubliés. Mais il a fait bon accueil aux opéras de M. le comte de Flotow (Teutendorf, 27 avril 1812). N'en concluons pas toutefois que *l'Esclave*

du Camoëns (1er décembre 1843), *l'Ame en peine*, *Martha* (Vienne, 25 novembre 1847; Italiens de Paris, 11 février 1858; Théâtre lyrique, 18 décembre 1865) et *l'Ombre* (7 juillet 1870) soient l'œuvre d'un chef d'école ou d'un compositeur d'élite. Inférieur à Otto Nicolaï (1809-1849) sous le rapport de la correction et de la science harmonique, le comte de Flotow a, comme l'auteur du *Templario* et des *Joyeuses Commères de Windsor* (Berlin, 1849; Paris, 25 mai 1866) le don de la mélodie; par malheur, ses chants faciles et souvent agréables manquent de force, de caractère et de profondeur. On se fatigue vite d'une telle musique, parce qu'elle est dépourvue de style et de variété; mais on se lasse plus promptement encore des mélopées informes et des rhythmes grossiers, des mélodrames nébuleux et des opérettes malsaines. Et cependant il nous faut entretenir nos lecteurs de M. R. Wagner et leur demander pardon de descendre jusqu'à M. Offenbach, si nous voulons émettre notre opinion sur les deux seuls compatriotes de Meyerbeer qui aient une physionomie originale. L'un et l'autre personnifient fidèlement le génie de la Prusse, cette nation hypocrite et menteuse, arrogante et barbare, qui jamais n'a su qu'abuser de la force et que poursuivre de sa haine jalouse les peuples amis du droit, du bien et du beau.

M. Richard Wagner (Leipzig, 22 mai 1813) possède une remarquable intelligence que dirige un orgueil incommensurable. Au lieu de se consacrer exclusivement à la littérature ou à la science, il a préféré se poser en musicien novateur et dissimuler l'aridité de son imagination à l'aide d'un système renouvelé non pas des Grecs assurément, mais des maîtres florentins qui ont créé l'opéra moderne. Il ne s'éloigna pas du premier coup des formes traditionnelles et il chercha même le succès en essayant de se montrer mélodique dans *Rienzi* (Théâtre lyrique, 6 avril 1869) et dans *le Hollandais volant*. Seulement il lui fallut reconnaître que la nature lui a refusé le don des chants heureux, l'abondance des idées théâtrales et cette tendresse de cœur qui inspire les pensées touchantes. Il résolut alors d'employer toute la force de ses facultés intellectuelles à tromper le public et à fonder ce qu'il appela modestement « la musique de l'avenir ». Poëte, compositeur et critique tout à la fois, il imagina des drames lyriques dont il puisa les sujets dans les vieilles légendes de la Germanie; il publia des livres pour exposer sa théorie dramatique, dont la partie raisonnable n'est que la reproduction des principes émis par B. Marcello et par Gluck, enveloppée d'un voile de brume

allemande; bref, il composa successivement *Tannhauser* (Dresde, 20 octobre 1845), *Lohengrin*, le *Rheingold* et *Tristan et Iseult*, flanqués des apologétiques écrits qu'il a intitulés : *Art et Révolution ; Œuvre d'art de l'avenir ; l'Opéra et le Drame* et *Communications à ses amis*. Il est plus aisé de combiner savamment des accords et de trouver d'ingénieux effets d'instrumentation que de doter la scène lyrique de situations émouvantes, de morceaux bien construits et de motifs originaux. Privés de mouvement et d'intérêt dramatiques, mal disposés pour les voix, les premiers opéras de R. Wagner n'obtinrent pas d'abord les suffrages de ceux dont le poëte-musicien avait eu soin de flatter l'amour-propre national. L'astucieux et perfide artiste ne se laissa pas décourager par l'insuccès : avec l'entêtement des hommes de sa race, il persévéra dans la ligne nouvelle qu'il s'était tracée, ayant de bonnes raisons pour renoncer de plus en plus à la mélodie pure, pour dédaigner les coupes ordinaires et pour les remplacer par des mélopées flottantes et indéterminées, par des enchaînements d'accords hérissés de dissonances et par une suite de phrases confuses, heurtées, sans ponctuation et sans logique.

Il n'ignorait pas qu'en Allemagne on prend volontiers l'obscurité pour de la profondeur, on se plaît à découvrir un sens à ce qu'on ne saurait comprendre, et que, dans tous les pays du monde,

Les sots depuis Adam sont en majorité.

Il avait raison d'ailleurs de compter sur l'admiration de ceux qui excellent à grouper des sons, sans jamais parvenir à inventer un thème de quelque nouveauté. Ces irréconciliables de la mélodie s'empressèrent, en effet, de proclamer R. Wagner le premier des compositeurs de notre époque. Malgré leurs louanges intéressées, malgré les dithyrambes d'un certain nombre de journalistes qui aiment à combattre l'opinion dominante, qui cherchent dans le paradoxe et dans les plaidoyers excentriques une occasion d'aiguiser leur esprit, malgré ces concerts d'éloges plus ou moins sincères, l'auteur de *Tannhauser* n'est encore, pour nous, qu'un vaniteux qui se leurre et nous leurre d'un chimérique espoir.

Le public français, que ne passionnent plus, hélas ! des débats sur une question d'art, ne s'est pas demandé, du reste, comment R. Wagner et ses adeptes ont été conduits à se tromper et à vouloir le tromper. Il ne s'est point enquis des vices d'un système qui, sous prétexte de faire

progresser la musique dramatique, tend, au contraire, à la ramener aux informes essais de la fin du seizième siècle. Il n'a pris nul souci de remonter à la source d'un mal qui ne le préoccupe point. Peu lui importe que certaines œuvres de la troisième manière de Beethoven soient le point de départ des aberrations wagnériennes : sait-il seulement que le plus épique et le plus grand des symphonistes fut condamné au supplice d'une surdité complète et que, pendant les dernières années de sa vie, ayant perdu le sentiment de la durée, il se livra sans contrôle, sans aucun frein, aux sublimes élans de sa pensée ? La foule qui fréquente les théâtres ne se livre pas à des études d'esthétique : elle écoute avec impartialité les ouvrages qu'on soumet à son jugement, et elle accorde sa faveur à ce qui n'exige pas de longues réflexions, à ce qui l'amuse ou la flatte, et surtout à ce qui la charme et la touche, la captive et la console, l'élève et l'ennoblit.

A la musique nébuleuse elle a préféré la chanson des rues ; au docte compositeur épris des sonorités *vrillantes*, comme disait Berlioz après avoir entendu le strident prélude de *Lohengrin;* à l'harmoniste qui se plaît aux raffinements excessifs, elle a préféré le caricaturiste Jacques Offenbach (Cologne, 1819), le hulan lyrique pillant de ci, pillant de là, se moquant de l'orthographe et de la syntaxe musicales, homme d'esprit d'ailleurs et parfois réjouissant caricaturiste, mais dangereux rieur qui met sa gloire à métamorphoser nos scènes parisiennes en petites-maisons.

Sous un régime politique où il n'était pas difficile d'égarer l'opinion de ceux qui dispensent les faveurs, l'opérette a pu déclarer impunément la guerre à l'opéra : l'extravagance alors a remplacé la bonne plaisanterie, les refrains vulgaires ont tenu lieu de chants inspirés, le plus mauvais langage a passé pour de l'originalité, — et, pendant trop d'années, les honneurs de toutes sortes ont paru réservés à ceux-là mêmes qui déshonorent la musique.

Sans l'influence chaque jour plus croissante de la richesse, sans les progrès d'une maladie morale qui, hier encore, menaçait de gangrener le corps social tout entier, nous croyons qu'on n'aurait pas toléré si longtemps les trivialités des grossiers débitants d'opérettes. Mais, après les désastres de 1870, après les douleurs, les hontes et les châtiments de 1871, la France courrait à son entière ruine si elle ne reprenait enfin possession d'elle-même, si elle ne s'empressait de revenir au bon sens et au bon goût, si elle ne chassait promptement et pour toujours de

nos théâtres lyriques ces effrontés qui semblent prendre un malin plaisir à corrompre l'esprit de notre nation, ne s'apercevant pas qu'ils contribuent à lancer notre infortuné pays sur la pente qui mène aux abîmes. Quelles que soient les tristesses de l'heure où nous écrivons ces lignes, nous ne désespérons pas néanmoins de l'avenir, parce que nous nous rappelons avec reconnaissance que les chefs actuels de notre école française se sont placés à la tête de leur art dans les circonstances les plus défavorables. Ils sont restés fidèles aux saines et fortes traditions, ils ont réagi contre les excès d'une violence intolérable, ils ont résisté à l'esprit de système, ils ont mis une digue aux envahissements du mauvais goût, au lieu de se laisser abattre et décourager par le spectacle de la société contemporaine. Ils ont conservé la noble et ferme conviction que l'autorité du caractère double l'autorité du talent, et voilà pourquoi ni les désordres du monde intellectuel, ni les empiétements du pouvoir n'ont altéré leur foi poétique, leur amour de l'idéal et leur dévouement à la cause qu'ils servent avec éclat.

L'historien le constate avec joie et l'enregistre à leur gloire.

Il se plaît aussi à reconnaître que l'enseignement de notre Conservatoire de musique, les séances de l'illustre *Société des concerts,* le talent et la fécondité de nos auteurs dramatiques ont contribué puissamment à élever la France au rang qu'elle occupe aujourd'hui dans l'art musical.

Honneur donc, encore une fois, aux pilotes vigilants qui nous ont signalé les dangers de deux courants contraires, mais également perfides ! Honneur aux maîtres aimés qu'entourent de leurs respects tous les jeunes compositeurs qui illustrent nos scènes lyriques ! A ces disciples applaudis, qui s'élancent avec ardeur sur les traces de leurs aînés glorieux, nous nous sommes efforcé de rendre pleine justice et nous leur avons décerné des louanges méritées, puisque leurs travaux nous ont permis de bien faire ressortir la supériorité artistique de la France actuelle sur l'Italie et sur l'Allemagne.

Cette supériorité, nous la devons au génie même de notre pays, qui, en musique comme en politique, a rempli jusqu'en ces dernières années et qui reprendra bientôt, nous l'espérons, son rôle de médiateur entre toutes les idées et d'interprète conciliant entre toutes les races.

*
* *

Telle est la pensée-mère de ce livre où, pour la première fois, se trouvent coordonnés d'innombrables documents qu'on n'avait pas encore pris soin de rassembler ; aussi nous flattons-nous qu'on voudra bien nous accorder le mérite d'avoir tracé une histoire de la musique dramatique plus complète et plus philosophique qu'aucune de celles qu'on a publiées avant nous.

Remontant jusqu'aux plus hautes origines de l'opéra français, nous avons vu le drame liturgique naître d'un sermon dialogué, s'installer dans le chœur et la nef des basiliques, passer de l'intérieur de l'église dans le parvis, et, finalement, se dénaturer sur la place publique.

A l'opéra religieux, qui nous a légué ses processions et qui a enfanté le moderne oratorio, ont succédé des représentations théâtrales à l'usage exclusif de l'aristocratie, et nous avons indiqué par quelle suite de transformations ces ballets de cour ont conduit à l'opéra-ballet et aux divertissements qui n'ont cessé d'orner nos grands ouvrages lyriques et qui trop souvent en ralentissent la marche.

Avec la sécularisation du théâtre, nous avons vu grandir un art vraiment populaire, et, dans les farces que les compagnies d'acteurs laïques jouaient sur des échafauds, nous avons aperçu le premier modèle des opérettes qui, depuis 1855, ont envahi toutes nos scènes secondaires.

Enfin de la fusion des trois éléments religieux, aristocratique et populaire, est sorti le drame musical, tel que l'ont compris et perfectionné tour à tour les maîtres français et les maîtres étrangers.

Nous avons dit ce qu'a été notre tragédie lyrique depuis Lully jusqu'à ce jour ; nous avons énuméré les services que l'Italie et la France se sont mutuellement rendus ; nous avons signalé la révolution musicale opérée par les symphonistes allemands, nous avons marqué chacun des progrès accomplis, et nous avons fini par arriver à cette conclusion que nos opéras-comiques l'emportent à tous les points de vue sur ceux des autres nations et que, dans tous les genres de musique dramatique, nous avons conquis à présent le premier rang. N'est-ce point à Paris qu'on vient prendre des leçons de bonne déclamation, de convenance, de mesure et de goût? N'est-ce pas à notre Académie de musique que l'on s'instruit dans la science de la mise en scène ? N'est-ce pas à nos écrivains que l'on s'adresse pour obtenir d'intéressants livrets d'opéras ? N'est-ce pas aux auteurs favoris qui alimentent notre répertoire lyrique que l'Europe entière demande de nobles jouissances et de profitables enseignements ?

Gardons-nous de nous laisser éblouir par ces hommages de l'étranger, et n'oublions jamais à quel prix on remporte un durable succès. Nous croyons l'avoir démontré suffisamment, pour réussir au théâtre, il importe de choisir une idée heureuse et d'un caractère bien tranché : tel sujet qui convient à la tragédie ou au drame sérieux ne se prête pas à un opéra de demi-caractère ou à une comédie lyrique, et l'on ne doit confondre, en aucun cas, l'élément purement pittoresque avec l'élément vraiment musical. Ainsi donc, à la danse, les tableaux enchanteurs et les spectacles féeriques ; à l'opéra bouffon, les vives allures et la familiarité ; à la comédie, l'esprit et les étincelantes saillies, la grâce et le charme touchant ; à l'opéra de genre, les élans poétiques et les ineffables tendresses ; au drame, à la tragédie lyrique, les accents solennels et grandioses, les fortes passions et les sombres épouvantes ! Ne nous associons surtout qu'entre poëtes de même famille, car il n'y a point d'unité possible dans une œuvre lyrique, si le librettiste ne partage pas les sentiments, les convictions du musicien, et si le cœur des deux artistes ne bat point à l'unisson. Ayons soin enfin de ne pas confondre des tableaux d'un enchaînement peu rigoureux avec des pièces bien agencées, qui se nouent et se dénouent avec art ; de ne pas accorder à l'arrangement la place qu'il faut réserver à l'invention ; en d'autres termes, reconnaissons que rien ne vaut l'imagination, et redonnons tout son essor à cette faculté créatrice, afin de mériter d'en obtenir des merveilles. Mais, en nous montrant capables de trouver encore du nouveau, restons les gardiens jaloux de la tradition et de la foi, de l'esprit et de l'élégance, ainsi que nous y engagent, par leurs nobles exemples, les grands maîtres de l'école française. En un mot, auteurs et compositeurs, rappelons-nous en toute circonstance que le but suprême à poursuivre dans la musique dramatique, c'est de captiver l'oreille en intéressant l'esprit et d'émouvoir l'âme en l'ennoblissant.

APPENDICE

Cet Appendice contient tous les renseignements historiques qu'on va puiser d'ordinaire dans le Dictionnaire des frères Parfaict, dans le Dictionnaire des Théâtres de Duval (manuscrit de la Bibliothèque de la rue Richelieu), dans les Catalogues du duc de la Vallière et de Soleinne, dans l'*Histoire de l'Opéra* de Durey de Noinville, dans l'*Histoire de l'Académie de musique* de Castil-Blaze et dans plusieurs autres publications du même genre.

Il renferme quantité de faits encore inédits, et il ne donne que des dates vérifiées avec soin. C'est à l'excellent archiviste de l'Opéra que je dois d'avoir pu apporter la plus rigoureuse exactitude dans cette partie ingrate et laborieuse de ma tâche d'historien. Avec une aimable obligeance dont je ne saurais assez le remercier, M. Charles Nuitter a bien voulu faciliter mes recherches et mettre à ma disposition tous les documents confiés à sa garde : grâce à lui, je suis arrivé à rectifier un grand nombre d'erreurs accréditées et à compléter sur beaucoup de points le travail de mes devanciers.

G. C.

THÉATRE DE L'ACADÉMIE DE MUSIQUE.

I. Salles affectées à l'Opéra. — II. Noms donnés à ce théâtre. — III. Ses directeurs. — IV. Ses chefs d'orchestre.

I.

Ce théâtre ouvrit le 19 mars 1671 dans une salle que l'abbé Perrin avait fait construire au jeu de paume de la Bouteille, rue Mazarine, vis-à-vis de la rue Guénégaud.

Lully, après avoir enlevé à l'abbé Perrin la direction de l'Académie royale de musique, employa Vigarani pour bâtir une salle nouvelle sur l'emplacement d'un autre jeu de paume, celui du Bel-Air, situé rue de Vaugirard, près du Luxembourg. Cette construction manquait de solidité, et elle menaçait ruine, lorsque la mort de Molière permit au Florentin de prendre possession de la salle du Palais-Royal, où le premier de nos auteurs comiques avait fait représenter tous les chefs-d'œuvre qu'il écrivit de 1660 à 1673.

C'est dans cette grande salle du Palais-Royal, édifiée par ordre et pour les plaisirs du cardinal-duc de Richelieu, c'est dans cette enceinte spacieuse qui contenait près de trois mille spectateurs, que s'installa l'Académie royale de musique, le 15 juin 1673, pour y demeurer jusqu'au 6 avril 1763.

Après l'incendie de la salle du Palais-Royal, l'Opéra fut installé aux Tuileries : le 24 janvier 1764, on inaugura le théâtre qu'avait construit Soufflot dans la vaste salle des *machines*. La sonorité en parut mauvaise, et un spectateur désappointé ne put s'empêcher de s'écrier : « Que cette nouvelle salle est sourde ! » — « Elle est bien heureuse ! » lui répondit son voisin, l'abbé Galiani, avec sa vivacité d'esprit habituelle.

Le théâtre du Palais-Royal, reconstruit par Moreau sur un autre plan que celui

qu'avait adopté Lemercier en 1637, ouvrit ses portes au public le 26 janvier 1770; il fut de nouveau détruit par le feu, le 8 juin 1781.

L'Opéra dut alors se contenter de la salle des Menus-Plaisirs du roi, rue Bergère, et il y donna la première de ses représentations le 14 août 1781.

Le 27 octobre suivant, il inaugura la salle de la Porte-Saint-Martin, construite en quatre-vingt-six jours par l'architecte Lenoir. Cette soirée d'ouverture fut offerte aux Parisiens à l'occasion de la naissance du Dauphin : dix mille amateurs assistèrent à ce spectacle *gratuit,* et, sous ce poids énorme, le nouvel édifice tassa de deux pouces à droite et de quinze lignes à gauche.

Un ordre du Comité de salut public obligea l'Opéra de quitter le théâtre de la Porte (Saint-) Martin et de s'emménager au *Théâtre national,* salle construite aux frais de Mlle Montansier (Marguerite Brunet), en face de la Bibliothèque de la rue Richelieu. L'ancienne Académie de musique y devient le *Théâtre des Arts* et y commence ses représentations le 7 août 1794. — C'est dans cette salle de spectacle que Louvel assassina le duc de Berry, le 13 février 1820.

L'Académie royale de musique fut contrainte, aussitôt après ce tragique événement, d'abandonner un théâtre que l'autorité supérieure avait résolu de faire promptement disparaître : du 19 août 1820 jusqu'au 11 mai 1821, les représentations de notre première scène lyrique eurent lieu dans la salle Favart.

Après avoir donné plusieurs concerts et deux représentations au *Théâtre Louvois,* l'Académie alla enfin s'installer rue Le Peletier dans la salle provisoire construite par l'architecte Debret. Elle occupe encore ce vaisseau sonore, au moment où nous écrivons ces lignes; mais, le 21 juillet 1862, à la suite d'un brillant concours d'architecture, on a posé la première pierre de la nouvelle salle dont M. Ch. Garnier a fourni et fait exécuter les plans. Cet édifice est aujourd'hui terminé, et, si aucun événement imprévu ne s'y oppose, on ne tardera pas sans doute à en ouvrir les portes au public.

II.

L'*Académie royale de musique et de danse,* après avoir été ainsi appelée depuis sa création jusque vers la fin du règne de Louis XVI, reçut le nom de *Théâtre de l'Opéra,* le 22 juin 1791. Quelques mois après, le 13 septembre, on lui rendit son titre d'*Académie royale de musique* : c'était une manière de remercier Louis XVI d'avoir signé la constitution. Mais à l'*Académie royale* succède bientôt l'*Opéra national,* qui devient, en 1794, le *Théâtre des Arts,* et, le 4 février 1797, le *Théâtre de la République et des Arts.* — A partir de 1803, on supprime dans les documents officiels ce mot de République, et, sous l'Empire, le *Théâtre des Arts* quitte ce nom pour recevoir celui d'*Académie impériale de musique.* — En 1814, l'*Académie impériale* voit rentrer les Bourbons, ce qui l'oblige à se déclarer *royale;* puis elle redevient *impériale* pendant les Cent jours.

Du 9 juillet 1815 jusqu'à la révolution de 1848, elle conserva le titre d'*Académie royale de musique.* Sous la seconde République, on l'appela *Théâtre de la Nation.* Le règne de Napoléon III lui a valu de reprendre le nom adopté du temps de Napoléon Ier ; mais, au mois de juillet 1854, en cessant d'être une entreprise particu-

lière, l'*Académie impériale de musique* devint le *Théâtre impérial de l'Opéra*. La liberté des théâtres (22 mars 1866) rendit pour quelque temps à l'Opéra son titre d'*Académie impériale de musique*, titre inscrit d'abord au fronton du somptueux monument édifié par M. Ch. Garnier. Depuis la révolution du 4 septembre 1870, notre première scène lyrique s'appelle le *Théâtre national de l'Opéra*.

III.

Nous n'avons pas la prétention de retracer ici l'histoire des révolutions administratives de l'Académie de musique. Pour indiquer les causes de la chute ou de l'avénement de certains directeurs de l'Opéra au siècle dernier, il nous faudrait écrire tout un volume qui renfermerait assurément de fort curieuses révélations, mais qui devrait contenir aussi bien des anecdotes galantes, bien des aventures scandaleuses. Nous ne voulons point recueillir, dans un ouvrage destiné aux amis des sérieuses études, toutes les indiscrétions des poëtes satiriques et des auteurs de mémoires; mais nous croyons utile de présenter la liste des personnes qui ont dirigé notre première scène lyrique.

La voici, aussi exacte, aussi complète qu'il nous a été possible de la dresser :

1668. — 10 novembre. — L'abbé Pierre Perrin obtient le privilége de fonder une Académie de musique.

1669. — 28 juin. — Lettres-patentes qui concèdent à l'abbé Perrin la direction de l'*Académie de musique*.

1672. — 30 mars. — Révocation du privilége de l'abbé Perrin au profit de Lully.

1687. — 27 juin. — Francine, gendre de Lully, lui succède comme directeur. Il administre mal : obligé de s'adjoindre les capitalistes Fouassin, l'Apôtre et Montarsy, il se débarrasse d'eux, une fois qu'il a reçu leur argent.

1698. — 30 décembre. — Nouveau privilége accordé pour dix années à Francine, à la condition d'associer à son entreprise Hyacinthe, Gaureaut et Dumont, écuyer commandant l'écurie du Dauphin. — Ces directeurs s'endettent, cèdent leur privilége à Pécourt et à Belleville, mais ne tardent pas à le leur reprendre.

1704. — 7 octobre. — Guyenet, payeur de rentes et riche propriétaire, obtient des lettres-patentes qui lui attribuent le privilége de l'Académie de musique et sa prolongation pour dix années, à partir du 1er mars 1709. Il s'oblige à payer les dettes de ses vendeurs (elles s'élevaient à 380,780 livres) et à leur servir une pension. Ce directeur, après avoir mangé sa fortune et ruiné sa famille, meurt le 20 août 1712.

1712. — 12 décembre. — Francine et Dumont obtiennent du Conseil un arrêt qui annule leur traité avec Guyenet et leur rend le privilége qu'ils lui avaient cédé.

1713. — 8 janvier. — Francine et Dumont reçoivent de nouvelles lettres-patentes : ils les rétrocèdent aux syndics de la faillite Guyenet : Benier, Chomat, Duchesne, Laval et Saint-Pont. — Les syndics de la faillite Guyenet résilient leur marché, après avoir ajouté 73,114 livres de dettes nouvelles aux 400,000 livres que devait déjà l'infortuné directeur mort le 20 août 1712. — Francine et Dumont reparaissent pendant quelques mois à la tête de l'administration ; mais les syndics, avec lesquels ils se trouvaient en désaccord, reprennent bientôt la direction des affaires de l'Opéra.

1715. — 2 décembre. — La haute régie de ce théâtre est confiée au duc d'Antin, qui donne promptement sa démission. — D'autres grands personnages lui succèdent. Pendant cette période d'intrigues nombreuses et de licence extrême, Francine continue de diriger l'Académie de musique et de danse.

1728. — 8 février. — Destouches obtient le privilége de Francine.

1730. — 1er juin. — Arrêt du Conseil qui révoque tous les priviléges antérieurs et en accorde un nouveau au sieur Gruer, qui doit en jouir pendant trente-deux ans à partir du 1er avril 1730, et sous l'inspection du prince de Carignan. Ce directeur prend plusieurs associés, entre autres le président Lebœuf et le comte de Saint-Gilles : il se brouille avec ce dernier, qui dénonce au roi l'orgie à laquelle Gruer convia ses amis à l'hôtel de l'Académie, le 15 juin 1731.

1731. — 18 août. — Nouvel arrêt du Conseil qui retire à Gruer son privilége et le donne à Lecomte. Celui-ci s'associe le président Lebœuf.

1733. — 30 mai. — A Lecomte, révoqué de ses fonctions de directeur privilégié, succède Eugène de Thuret, ancieen apitaine du régiment de Picardie. Onze années d'administration de l'Opéra suffisent pour appauvrir Thuret et pour lui ruiner la santé.

1744. — 18 mars. — Le privilége de ce théâtre est accordé à François Berger, ancien receveur général des finances du Dauphiné, qui, en trois années, augmente de 400,000 livres les dettes de l'administration.

1748. — 3 mai. — A Berger, mort à la peine, succède Tréfontaine. Il s'adjoint Saint-Germain, la Feuillade, Bougenier et le chevalier de Mailly, ancien associé du précédent directeur. Il est dépossédé de son privilége, après une gestion de seize mois, se soldant par un déficit de plus de 250,000 livres.

1749. — 25 août. — Arrêt du Conseil qui donne à la ville de Paris la direction de l'Opéra, sous les ordres du marquis d'Argenson. Deux jours après, le 27 août 1749, Tréfontaine et ses associés sont dépossédés.

1753. — 28 novembre. — Rebel et Francœur sont nommés directeurs pour le compte de la ville de Paris. Les ennuis dont on les abreuve contraignent ces deux artistes et inséparables amis à se démettre de leurs fonctions.

— Royer, maître de musique des enfants de France et compositeur de la chambre du roi, est nommé, en 1754, inspecteur général de l'Opéra ; mais sa mort (11 janvier 1755) laisse bientôt libre la place qu'avaient occupée avant lui Rebel et Francœur.

1755. — 9 avril. — Bontemps et Levasseur succèdent à Royer.

1757. — 13 mars. — Rebel et Francœur obtiennent le privilége de l'Opéra et s'engagent à diriger ce théâtre à leurs risques et périls. La ville de Paris acquitte les anciennes dettes s'élevant à 1,200,000 livres.

1767. — 6 février. — Berton et Trial sont nommés directeurs privilégiés de l'Académie royale de musique. Ces deux artistes ne montrent pas la même habileté administrative que leurs prédécesseurs et demandent à résilier leur contrat.

1769. — 9 novembre. — Un arrêt du Conseil remet la direction de l'Opéra à la ville de Paris, qui fait gérer ce théâtre par Berton, Trial (mort subitement le 23 juin 1771), Dauvergne et Joliveau. Ces quatre auteurs administrent en hommes désireux de produire leurs œuvres, et leur gestion amène un déficit de 500,000 livres.

1776. — 18 avril. — Publication de l'arrêt du Conseil qui nomme commissaires du roi pour gouverner l'Académie de musique les intendants des Menus-Plaisirs : Papillon de la Ferté, Maréchal, des Entelles, de la Touche et Bourboulon, conjointement avec Buffault, ancien marchand d'étoffes de soie. Cette nouvelle administration, en proie à mille tracasseries, se retire au bout d'un an; Berton, conjointement avec Buffault, dirige alors l'Opéra.

1777. — 18 octobre. — Arrêt du Conseil qui accorde pour douze ans le privilége à de Vismes du Valgay. Ce directeur dépose un cautionnement de 500,000 livres; il accepte les charges de l'entreprise, mais il obtient de la ville de Paris une subvention de 80,000 livres. Il entre en jouissance le 1er avril 1778, et déploie beaucoup de talent et d'activité dans son administration : il ne réussit pas toutefois à déraciner mille abus, et s'il lutte avec succès contre les intrigues ou les cabales de Vougny, Delaborde et Beaumarchais, c'est grâce à l'appui de Campan, valet de chambre de Marie-Antoinette.

1779. — 19 février. — Un arrêt du Conseil ordonne que l'Opéra sera régi pour le compte de la ville de Paris et dirigé par de Vismes.

1780. — 19 mars. — L'administration de l'Académie est retirée à la ville de Paris, qui n'en doit pas moins payer les dettes de ce théâtre, et Berton est nommé directeur pour le compte du roi. Ce musicien meurt le 14 mai 1780, et Dauvergne lui succède, ayant Gossec pour sous-directeur. La Ferté est chargé de remplir les fonctions de commissaire royal.

1790. — 8 avril. — La direction est reprise par la ville de Paris. Peu de temps après, un décret du 13-19 janvier 1791 proclame la liberté des théâtres.

1792. — 8 mars. — La commune de Paris, qui n'avait point à se féliciter des résultats obtenus par ses commissaires (l'année 1791 s'était soldée par un déficit de 627,590 livres), cède l'entreprise de l'Opéra pour trente années aux citoyens Francœur et Cellerier. Ces administrateurs sont déclarés *suspects* le 17 septembre 1793 : Cellerier prend la fuite et se dérobe aux conséquences de ce décret de la commune de Paris, mais Francœur est arrêté et écroué à la Force. Un comité administratif, composé de purs républicains, remplace ces deux directeurs. Le régime des sans-culottes ne fait point merveille, et

les abus continuent de plus belle, en même temps que s'accroît le déficit. Lays, Rey, Rochefort et Lasuze sont mis à la tête du comité administratif. Plus tard, on y place La Chabeaussière, Mazade, Caillot et de Parny. Enfin à Mirbeck, commissaire du Théâtre de la République et des Arts, succèdent Francœur, Denesles et Baco, en qualité d'administrateurs provisoires.

1799. — 12 septembre. — Le Directoire nomme pour administrateurs Devismes et Bonnet de Treiches.

1800. — 13 mars. — Devismes passe directeur et Bonnet n'a plus que le titre de conservateur du matériel. Accusé de gestion malhonnête, Devismes est révoqué de ses fonctions, et Bonnet le remplace, le 23 décembre 1800, avec le titre de commissaire du gouvernement.

1801. — 15 décembre. — Cellerier, agent comptable sous les administrations précédentes, redevient directeur, et Everat est nommé chef de la comptabilité.

1802. — 26 novembre. — Le Théâtre des Arts est mis par le premier consul sous la surveillance des préfets du palais, et Morel, le trop fécond librettiste Morel, est nommé en remplacement de Cellerier, avec Bonnet pour administrateur comptable.

1807. — 29 juillet. — Un décret impérial supprime la liberté des théâtres et réduit à *huit* le nombre des scènes lyriques et dramatiques de la ville de Paris.

1807. — 1er novembre. — Création de la surintendance des grands théâtres : l'administration de l'Académie impériale de musique entre dans les attributions du premier chambellan de l'empereur. Picard, l'auteur de tant de comédies charmantes, est nommé directeur de l'Opéra ; Wante, administrateur comptable ; Despréaux, inspecteur ; Courtin, secrétaire. — En 1814, l'Académie royale de musique passe dans les attributions du ministre de la maison du roi : Picard en reste le directeur, et M. de Pradel, ministre, en devient le surintendant.

1816. — 18 janvier. — Picard cède la direction à Papillon de la Ferté, qui prend pour régisseur Choron, et Persuis pour inspecteur de la musique. Choron, avec son caractère droit et ses idées d'artiste sérieux, ne réussit qu'à se créer des ennemis nombreux, et il est contraint de se retirer en 1817. Persuis le remplace, et, jusqu'à sa mort, conserve la direction musicale de l'Académie.

1819. — 30 octobre. — L'illustre violoniste Viotti est nommé directeur.

1821. — 1er novembre. — Un autre violoniste de talent, Habeneck, prend la direction de l'Opéra.

1824. — 26 novembre. — Par décision royale, et à compter du 1er décembre, Duplantys remplace François Habeneck, qui succède à R. Kreutzer en qualité de chef d'orchestre de ce théâtre.

1827. — 12 juillet. — Lubbert prend possession du fauteuil directorial, mais toujours sous la surveillance du surintendant des théâtres. Depuis 1816, c'est au baron Papillon de la Ferté, puis au comte de Blacas, au marquis de Lauriston, au duc de Doudeauville et au vicomte Sosthènes de la Rochefoucauld,

qu'incombe la responsabilité des fautes commises, et non aux musiciens et aux administrateurs placés sous leurs ordres.

1831. — 2 mars. — Le docteur Véron est installé directeur de l'Opéra, qu'il se charge d'administrer pendant cinq ans à ses risques et périls. Ce théâtre passe dans les attributions du ministre de l'intérieur, et reçoit, à titre de subvention, une somme de 810,000 francs pour la première année de la direction du docteur Véron, de 760,000 pour la deuxième, et de 710,000 francs pour les trois dernières années.

1835. — 15 août. — Le docteur Véron, après avoir fait fortune, cède la direction à l'architecte Duponchel.

1839. — 15 novembre. — On adjoint le journaliste Édouard Monnais au successeur du docteur Véron.

1841. — 1er juin. — Formation d'une société entre Duponchel et Léon Pillet. Ce dernier prend le titre de directeur, et Duponchel se charge d'administrer le matériel. Edouard Monnais, à sa vive satisfaction, remplace Léon Pillet en qualité de commissaire royal.

1847. — 31 juillet. — Léon Pillet quitte l'Opéra et cède son privilége à Duponchel et Nestor Roqueplan. Les nouveaux directeurs prennent à leur charge les 400,000 francs de dettes que laisse leur prédécesseur.

1849. — 21 novembre. — Duponchel donne sa démission de directeur, et Nestor Roqueplan reste seul chargé de l'administration de l'Opéra.

1854. — 30 juin. — Dissolution de la société Roqueplan et Cie, qui laisse un passif de 900,000 francs. Un décret impérial du 14 février 1853 avait placé les théâtres impériaux dans les attributions du ministre d'État : un nouveau décret, en date du 1er juillet 1854, décide que l'Opéra sera régi par la liste civile impériale. Nestor Roqueplan en est nommé administrateur.

1854. — 11 novembre. — Décret qui nomme le député Crosnier administrateur général de l'Opéra.

1856. — 1er juillet. — M. Alphonse Royer succède à Crosnier.

1862. — 20 décembre. — M. Émile Perrin, directeur du théâtre de l'Opéra-Comique, est nommé administrateur de l'Opéra, en remplacement de M. Alphonse Royer.

1866. — 11 avril. — Décret instituant M. Émile Perrin directeur responsable de l'Opéra. En conséquence d'un autre décret du 22 mars 1866, et qui avait proclamé la liberté des théâtres, le nouveau directeur-entrepreneur est obligé de déposer un cautionnement de 300,000 francs; mais il reçoit une subvention de 800,000 francs, et l'empereur lui accorde en outre une somme de 100,000 francs sur sa cassette particulière.

1870. — 6 septembre. — M. Émile Perrin donne sa démission de directeur, mais reste administrateur provisoire de l'Opéra.

1871. — 8 juillet. — M. Émile Perrin est nommé administrateur-général du Théâtre-Français et est remplacé comme administrateur provisoire de l'Opéra

par M. Halanzier, qui, jusqu'au 30 octobre suivant, préside le comité de la société des artistes.

1871. — 1er novembre. — M. Halanzier, administrateur provisoire, est nommé directeur-entrepreneur de l'Opéra.

IV.

CHEFS D'ORCHESTRE.

1671. Cambert.
1672. Lallouette, } sous l'œil de Lully, leur maître.
1677. Colasse, }
1687. Marais.
1703. Rebel (Jean-Ferry).
1710. Lacoste.
1714. Mouret.
1733. Rebel (François-Ferry) et Francœur (François), en partage.
1744. Niel.
1749. Chéron.
1750. La Garde.
1751. Dauvergne.
1755. Aubert.
1759. Berton (Pierre-Montan).
1767. Francœur (Louis).
1776. Rey (Jean-Baptiste).
1810. Persuis.
1815. Kreutzer (Rodolphe).
1824. Habeneck (François) et Valentino, en partage.
1831. Habeneck, seul.
1847. Girard.
1860. Dietsch.
1863. George Hainl.

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL

DU

THÉATRE DE L'ACADÉMIE DE MUSIQUE = L'Opéra.

Pomone, pastorale en 5 actes avec un prologue, de l'abbé PERRIN, musique de CAMBERT, représentée le 19 mars 1671.

Cet ouvrage eut pour interprètes Mlle Cartilly (et non de Castilly, comme l'écrit Castil-Blaze); Beaumavielle, baryton ; Rossignol, basse ; Clédière et Tholet, hautes-contre ; Borel du Miracle, ténor grave.

Les Peines et les Plaisirs de l'Amour, past., 3. a. et prol. — GILBERT ; CAMBERT : fin de novembre ou commencement de décembre 1671, selon l'*Histoire de l'Opéra*, d'un secrétaire de Lully, et non le 8 avril 1672, comme l'indique de Léris dans son *Dictionnaire des théâtres*.

Le rôle de Climène, très-favorable au talent de Mlle Brigogne, valut à cette cantatrice le nom de *petite Climène*. — Le chant de déploration qui se trouve dans cette pastorale fit donner le nom de *tombeaux* aux morceaux du même genre. On appela ainsi ces pièces élégiaques parce que, dans *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, Apollon chante son hymne de regrets devant le *tombeau* de la nymphe Climène.

Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus, past., 3 a. avec prol. — MOLIÈRE, BENSERADE, PÉRIGNY et QUINAULT ; musique de DESBROSSES et LULLY : 15 nov. 1672.

Le ballet était de Desbrosses. Les décors et les machines de Vigarani.

Reprises de ce pastiche : 1689-96 ; 1706, 1716. Divertissement tiré du prologue et du 2e acte de cette pastorale pour terminer *le Triomphe de l'Harmonie* : 13 fév. 1738.

Le trio : *Dormez, dormez, beaux yeux*, faisait l'admiration des contemporains de Lully.

Cadmus et Hermione, trag. lyr., 5 a. avec prol. — QUINAULT; LULLY : 1er fév. (selon de Léris), 11 fév. (d'après le catalogue de Soleinne) 1673.

Les acteurs du prologue étaient Mlle Cartilly, Clédière et Miracle. Les rôles de la tragédie étaient ainsi distribués : Beaumavielle (Cadmus), Mlle Brigogne (Hermione), Mlle Cartilly (la confidente), Clédière (la nourrice), Rossignol (Draco).

Reprises : 1678-79-90-91, 1703-11 et 1737. Lors de cette dernière reprise, l'Opéra-Comique en donna une parodie sous le titre de *Pierrot Cadmus.*

Alceste, *ou le Triomphe d'Alcide*, trag. lyr., 5 a. et prol. — QUINAULT ; LULLY : 2 janv. 1674.

Les rôles en furent chantés par Mlle Saint-Christophe (Alceste), Mlle Beaucreux (Céphise), Clédière (Admète) et Beaumavielle (Alcide). — Dans le ballet dansa Pécourt, qui devait acquérir plus de réputation encore que son maître Beauchamps.

Reprises : 1678-82; 1706-16-28; 1739 et 1757. Chacune de ces trois dernières reprises inspira une parodie; celle de Dominique et Romagnési obtint beaucoup de succès.

Thésée, trag. lyr., 5 a. et prol. — QUINAULT; LULLY : 11 janv. 1675. — Immense succès.

Représenté d'abord à Saint-Germain en Laye, cet opéra ne fut donné à Paris qu'après les fêtes de Pâques 1675.

Acteurs du prologue : Marotte, Lanneau, Lagrille, Godonesche et Dauphin ; Mlles Bony, Piesche, Beaucreux et Laborde. — La tragédie fut chantée par Mlle Aubry (Églé), Mlle Brigogne (Cléone), Morel (Arcas), Mlle Verdier (la Prêtresse), Gaye, basse (Égée), Mlle Saint-Christophe (Médée) ; Mlle Beaucreux (Dorine); Clédière (Thésée) et Mlle des Fronteaux (Minerve).

Berain, dessinateur du roi, donna les dessins des costumes et des coiffures. — Beauchamps et d'Olivet composèrent les ballets.

Reprises : 1677-79-88-98 ; 1707-20-29-44-54 et 1765.

Parodie de Favart et Laujon.

Mondonville et Gossec ont remis en musique *Thésée* (1767 et 1782) et n'ont pas réussi à faire oublier l'œuvre de Lully.

Le Carnaval, mascarade en 9 entrées, avec prol. — BENSERADE, MOLIÈRE, LULLY et QUINAULT; musique de LULLY : 17 oct. 1675.

On retrouve dans ce pastiche trois scènes du *Carnaval Mascarade* et une scène des *Muses,* de Benserade ; plusieurs entrées du *Bourgeois gentilhomme* et le ballet de *Pourceaugnac,* de Molière. Les paroles de la 2e entrée (*Barbacola*) étaient de Lully.

Reprises : 1692 et 1700. — En 1716 on en a tiré l'acte de *Pourceaugnac,* qui reparut en 1730.

Atys, trag. lyr., 5 a. et prol. — QUINAULT ; LULLY : 10 janv. 1676.

Dans le prologue parurent Mlles Verdier (Flore), Beaucreux et des Fronteaux; Beaumavielle, La Grille et les danseurs Bouteville et Pécourt. — Les rôles de la tragédie furent remplis par Clédière (Atys), Morel, Mlles Aubry (Sangaride), Bri-

gogne (Doris), Saint-Christophe (Cybèle) et Bony, la basse Gaye et autres chanteurs secondaires.

Dans le ballet composé par Beauchamps et d'Olivet, débuta le célèbre danseur L'Étang, le cadet.

On admira particulièrement le 1er acte, où se trouve la belle scène d'Atys et de Sangaride.

Cet opéra favori de Louis XIV et de Mme de Maintenon fut repris en 1678-82-89-99; 1708-9-25-38 et 1740.

Il reparut en 1780 avec de la musique de N. Piccinni.

On en a fait sept parodies, dont deux en 3 a. : l'une de Dominique (1710), l'autre de Fuzelier et Dorneval (1726).

Isis, trag. lyr., 5 a. et prol. — Quinault ; Lully : 5 janv. 1677.

Cette tragédie lyrique, qu'on surnomma «l'opéra des musiciens,» fut chantée par Gaye, Langeais (ténor), Mlle Aubry (Io), Mlle Sainte-Colombe, Clédière (Mercure), Beaumavielle (Jupiter), Mlle Beaucreux (Iris), Mlle Sainte-Christophe (Junon), Mlle Brigogne (Hébé) Morel, Mlle Verdier (Syrinx), Godonesche (Pan), Ribon, Forestier et Mlle Bony.

Ballets de Beauchamps et d'Olivet. — Dessins de Berain.

Reprises : 1704-17 et 1732.

La Vache Io; *A fourbe, fourbe et demi*, parodies.

Le trio des *Parques* est resté célèbre. La plainte de *Pan* (a. III, sc. VI) mérite aussi d'être mentionnée.

Psyché, trag. lyr., 5 a. et prol. — Th. Corneille et Fontenelle; Lully : 9 avril 1678.

Paroles et musique furent composées en trois semaines.

A la 1re reprise de cet ouvrage, en 1703, les rôles de Vénus et de Psyché furent interprétés par Mlles Maupin et Desmatins; en 1713, ils furent remplis par Mlles Heusé et Journet.

Bellérophon, trag. lyr., 5 a. et prol. — Th. Corneille et Fontenelle; Lully : mardi 31 janv. 1679.

Quinault a secondé Th. Corneille dans la composition de cet opéra, et le rôle d'Amisodar tout entier est de Fontenelle.

Les rôles de Jobate, Sthénobée, Philonoé, Bellérophon et d'Amisodar furent confiés à Beaumavielle, Mlles F. Christophe et Aubry; Clédière et Nouveau aîné.

Reprises : 1680-1705-18 et 1728.

Arlequin Bellérophon, parodie de Dominique et Romagnési : 7 mai 1728.

Proserpine, trag. lyr., 5 a. et prol. — Quinault; Lully : 15 nov. 1680.

Ce remarquable ouvrage fut représenté d'abord à Saint-Germain devant Louis XIV et sa cour, le 3 fév. 1680; Mlle Ferdinand chanta le prologue (la Paix) et remplit le rôle d'Aréthuse. A Paris, Louison Moreau parut dans le prologue, et Marthe le Rochois fit sensation en jouant le personnage d'Aréthuse. Mlles Saint-Christophe et Aubry, le ténor Duménil, Beaumavielle et Dun (basse) figuraient Cérès, Proserpine, Alphée, Pluton et Ascalaphe.

Berain succède à Vigarani et compose les dessins des machines, des décorations et des costumes de cet opéra. Le palais de Pluton et le décor charmant des Champs-Élysées, peints par Rousseau, sont fort admirés.

Reprises : 1681-99; 1715-27-41 et 1758.

En 1741, Favart en a donné une fort agréable parodie, sous le titre de *Farinette.*

On remarque dans cet opéra un duo de basses : *l'Amour comblé de gloire* (a. II, sc. VII), le premier et unique duo de ce genre qu'ait écrit Lully.

Le Triomphe de l'Amour, ballet en 20 entrées. — BENSERADE et QUINAULT ; LULLY : mardi, 15 avril 1681, et non le 6 mai, comme l'ont écrit les frères Parfaict et de Léris.

Machines de Rivani, qui imagine d'élever sur la scène un double théâtre.

Ce ballet, dansé pour la première fois à Saint-Germain, le 21 janv. 1681, fut repris en janvier 1682 et en 1696.

Le 11 sept. 1705, il reparut réduit en 4 entrées, précédées d'un prologue, par Danchet et Campra, et, le 26 nov. 1705, on le donna avec un prologue nouveau et une 5e entrée.

C'est dans ce ballet que Lully introduisit des danseuses sur le théâtre, — innovation très-goûtée du public. Parmi ces ballérines on remarqua Mlles de la Fontaine, Pesant, Carré et la petite Leclerc.

Persée, trag. lyr., 5 a. et prol. — QUINAULT; LULLY : 17 avril 1682.

Les rôles de Céphée, Phinée, Persée, Méduse, de Mérope et Andromède eurent pour interprètes : Dun, Beaumavielle, Duménil, Desvoyes, Marthe le Rochois et Mlle Aubry.

La petite Desmatins, nièce de Beauchamps, alors âgée de douze ans, chanta et dansa avec succès dans cet opéra, où le danseur Pécourt se fit vivement applaudir.

Reprises : 1687, 1703-10-22-23-37 et 1746.

Des quatre parodies de cet opéra, celle de Fuzelier (*Arlequin Persée*, 1722) passe pour la meilleure.

Parmi les morceaux les plus mélodieux de cet ouvrage, citons le trio : *O dieux! qui punissez l'audace* et l'évocation : *Hymen, ô doux hymen! sois propice à nos vœux;* rappelons parmi ceux qu'on trouvait alors travaillés le début du 3e acte, le chœur : *Descendons sous les ondes* et le duo entre Phinée et Mérope (IVe a., sc. II), et signalons surtout aux musiciens le monologue de Méduse et la scène des Gorgones.

Phaéton, trag. lyr., 5. a. et prol. — QUINAULT; LULLY : 27 avril 1683.

Cet ouvrage inégal fut joué d'abord à Versailles devant le roi, le 6 janv. 1683.

La blonde et belle Fanchon Moreau débute à l'âge de quinze ans dans le prologue de *Phaéton.*

Reprises : 1692, 1702-10-21-30 et 1742.

En novembre 1721, le roi de France se rend à la représentation publique de cet opéra : Louis XV n'avait jamais encore assisté à un pareil spectacle.

Palaprat, l'abbé Macharti, Dominique et Romagnési, Riccoboni, ont fait repré-

senter des parodies de *Phaéton*, que les contemporains de Lully avaient surnommé l'*opéra du peuple*.

Le duo *Que mon sort serait doux* et le célèbre duo du 5e acte *Hélas! une chaine si belle...* sont restés les morceaux les plus aimés de cet ouvrage.

Amadis de Gaule, trag. lyr., 5 a. et prol. — QUINAULT; LULLY : 14 janv. (secrétaire de Lully), 18 janv. 1684 (frères Parfaict).

Les rôles d'Amadis, de Florestan, Arcalaüs, Oriane, Corisandre et Arcabonne, eurent pour interprètes Duménil, Dun, Beaumavielle, Mlles F. Moreau, Desmatins et Marthe le Rochois, qui remporta un double succès comme tragédienne et comme cantatrice.

Berain imagina de cacher les vilains bras de Marthe le Rochois au moyen de longues manches, nommées depuis *manches Amadis*.

Reprises : 1687, 1701-7-18-31-40-59 et 1771.

Regnard, sous le titre de *la Naissance d'Amadis* (10 fév. 1694), donna la première des cinq parodies de cet acte.

Parmi les morceaux les plus goûtés d'*Amadis de Gaule*, mentionnons l'air : *Bois épais, redouble ton ombre*, et la chacone du 5e acte.

Roland, trag. lyr., 5 a. et prol. — QUINAULT, LULLY : le 8 février 1685, comme on l'a toujours indiqué jusqu'à présent, ou le jeudi 8 mars 1685, selon l'*Histoire de l'Opéra* précitée.

Représenté à Versailles le 8 janvier 1685 avant d'être joué à Paris, *Roland* eut pour principaux interprètes : Beaumavielle (Roland), Duménil (Médor), et Mlle le Rochois (Angélique).

Cet ouvrage a été repris six fois : en 1705-9-16-27-43 et 1755, et il a inspiré cinq parodies.

Idylle sur la Paix, divertissement de J. RACINE; LULLY : 1685.

On l'appelle souvent l'*Idylle de Sceaux*, parce que ce divertissement fut donné à Sceaux, avant d'être représenté à Paris.

Reprise en 1689.

L'Églogue de Versailles, divertissement de QUINAULT; LULLY : 1685.

Il fut représenté à Versailles dès 1668 et Louis XIV y figura parmi les nymphes dansantes.

Il portait d'abord le titre de *la Grotte de Versailles*, qu'il reprit en 1696, 1700 et 1717.

Le Temple de la Paix, ballet en 6 entrées. — QUINAULT; LULLY : 12 sept. 1685.

Il n'a jamais été repris.

Armide et Renaud, trag. lyr., 5 a. et prol. — QUINAULT; LULLY : 15 fév. 1686. — Grand succès.

Les rôles d'Armide, de Sidonie et Phénice, eurent pour interprètes Marthe le Rochois, Mlles F. Moreau et Desmatins; ceux d'Hidraot, de Renault et de la Haine furent remplis par Dun, Duménil et Frère.

Ce bel ouvrage, le dernier que Phil. Quinault écrivit pour le théâtre, a été repris huit fois : en 1688, 1703-13-14-24-46-47 et 1761, et il a été parodié trois fois. On l'appela longtemps l'*opéra des dames,* et c'est, au point de vue du style, le plus égal, le plus heureux de tous les ouvrages de Lully.

Acis et Galatée, pastorale héroïque, 3 a. et prol. — CAMPISTRON; LULLY : 17 sept. 1686.

Cette pastorale, une des bonnes partitions de Lully, fut représentée d'abord au château d'Anet, dans une fête que le duc de Vendôme offrit au Dauphin, le 6 septembre 1686. Dans son *Histoire de l'Opéra,* le secrétaire de Lully nous apprend que cet opéra-ballet fut joué tous les soirs à Anet du 6 au 13 septembre.

Marthe le Rochois, Duménil et Dun chantaient fort bien cet ouvrage, qui fut repris en 1702-4-18-25-34-44 et 1752. Le rôle de Polyphème fut composé pour la basse-taille La Forest; mais ce chanteur s'y montra si mauvais, qu'on dut renoncer à le mettre en évidence.

Parodie de Favart sous le nom de *Tircis et Doristée* (1752).

Achille et Polyxène, trag. lyr., 5 a. et prol. — CAMPISTRON; LULLY et COLASSE : 7 nov. 1687.

Lully, qui mourut à Paris le 22 mars 1687, n'a écrit que l'ouverture et le premier acte de cette partition. Ce fut son élève Colasse qui la termina.

Interprètes principaux : Duménil (Achille), Beaumavielle (Priam), Marthe le Rochois (Polyxène).

Repris en 1712, cet opéra n'a jamais obtenu de succès. On connaît les jolis couplets satiriques que le chevalier de Saint-Gilles publia dans sa *Muse mousquetaire* sous le titre suivant :

Abrégé de l'opéra d'*Achille.*

Sur l'air : *Réveillez-vous, belle endormie.*

Or, écoutez la noble histoire
De l'opéra de Campistron :
Je vais assurer sa mémoire
Par une immortelle chanson.

Agamemnon outrage Achille
Qui dit qu'il s'en repentira ;
Il se promène dans une île :
Vénus lui donne l'Opéra.

Patrocle meurt, Hector l'assomme.
Certes, ce fut mal à propos,
Car on voyait dans ce jeune homme
Tous les sentiments d'un héros.

Achille, en son humeur bourrue,
Chasse Vénus très-brusquement ;
Il s'embarque, il combat, il tue :
Hector descend au monument.

Le roi Priam, sa bru, sa fille,
Ont tous trois le cœur bien serré;
Polyxène est assez gentille,
Achille la trouve à son gré.

C'en est fait, le héros l'adore,
Arcas en va dire deux mots :
Briséis croit qu'on l'aime encore :
Achille lui tourne le dos.

Cette princesse m'embarrasse ;
Où couchera-t-elle ce soir ?
Chez Agamemnon, plus de place;
Achille ne la veut plus voir.

Briséis s'est fort alarmée,
Junon lui montre les enfers.
Les diables font de la fumée :
La clarté revient dans les airs.

Au premier bruit de quelque trêve,
Les villageois s'en vont dansant.
Avant que le traité s'achève
Ils voudraient labourer le champ.

Polyxène veut bien se rendre,
Andromaque a beau raisonner,
Et les almanachs de Cassandre
N'ont rien qui puisse l'étonner.

Tous les beaux conseils qu'on lui donne
Ne sont bons que pour l'enflammer;
Un cœur que le péril étonne
N'est, ma foi! pas digne d'aimer.

Priam reçoit dans sa famille
L'invincible enfant de Thétis;
Trop heureux de donner sa fille
Au fier vainqueur d'Hector, son fils.

Un changement si favorable
Flatte aujourd'hui ses bons désirs.
Aurait-il cru son cœur capable
De ressentir quelques plaisirs?

Vous que votre sort intéresse,
Dans cet événement heureux,
Peuples, montrez votre allégresse
Par les ébats les plus pompeux.

Polyxène semble interdite
Devant son époux prétendu :
On ne sait ce qu'elle médite;
Achille en est tout confondu.

Oh! parlez donc, beauté charmante,
M'aimerez-vous de bonne foi ?
Monsieur, je suis obéissante
Mon papa vous répond pour moi.

Bref, Pâris assassine Achille;
Polyxène le voit frapper :
Du même trait elle s'enfile...
La toile tombe, on va souper.

Zéphire et Flore, trag. lyr., 5 a. et prol. — Du Boulay ; Louis et Jean Lully : 22 mars 1688.

Reprise unique en 1715.

Cette même année 1688, le 23 août, dans une fête offerte au Dauphin à Chantilly, les artistes de l'Académie représentèrent *Orontée*; mais cet opéra de Leclerc et de Lorenzini, maître de la chapelle du roi, n'a jamais été joué à Paris.

Thétis et Pélée, trag. lyr., 5 a. et prol. — Fontenelle; Colasse : 11 janv. 1689.

Les rôles en étaient remplis par Duménil (Pélée), Mlle le Rochois (Thétis), Mlle Moreau (Doris), Moreau (Neptune), Mlle Desmatins (Cydippe) et Dun, qui représentait Jupiter, puis l'Oracle.

Cet opéra, le meilleur de Colasse, a été repris sept fois : en 1697-99; 1708-12-23-36 et 1750. Il a été parodié trois fois et dès 1713.

La scène de Thétis et Pélée, au 2e acte, et *la Tempête,* au 3e acte, sont les morceaux les plus connus de cette partition.

Orphée, trag. lyr., 3 a. et prol. — Du Boulay; Louis Lully : 8 avril 1690.

Cet opéra n'obtint aucun succès.

Énée et Lavinie, trag. lyr., 5 a. et prol. — Fontenelle; Colasse : 16 déc. 1690.

On la reçut assez mal. — Dauvergne en a refait la musique en 1758.

Coronis, pastor. héroïq., 3 a. et prol. — Chappuzeau de Baugé; Théobald : 23 mars 1691.

Le compositeur Teobaldo Gatti, originaire de Florence, occupa pendant cinquante-deux ans à l'Académie la place de première basse de viole : son opéra ne réussit point.

Astrée, trag. lyr., 5 a. et prol. — La Fontaine; Colasse : 28 nov. 1691.

Encore un ouvrage qui ne fut pas bien accueilli.

Ballet de Villeneuve-Saint-Georges, en 3 entrées. — Banzy; Colasse : sept. 1692.

Son nom lui vient de ce qu'il fut représenté devant le Dauphin à Villeneuve-Saint-Georges, le 1er septembre 1692. On le joua ensuite à Paris.

Alcide, trag. lyr., 5 a. et prol. — Campistron; Louis Lully et Marais : 3 fév. 1693.

Reprises : 1705, sous le titre de *la Mort d'Hercule ;* 1716, *la Mort d'Alcide ;* 1744, *Alcide.*

Une des meilleures pages de cet opéra est le chœur : *Divinités des sombres bords.*

Didon, trag. lyr., 5 a. et prol. — Mme GILLOT DE SAINCTONGE; DESMARETS : 5 juin 1693, selon de Léris; 11 sept. 1693, d'après les frères Parfaict.

Interprètes principaux : Mlle le Rochois (Didon), Duménil (Énée), Mlle Maupin (une Magicienne).

Reprise : 1704. Mlle Desmatins y remplace Marthe le Rochois, et Cochereau, Duménil.

Médée, trag. lyr., 5 a. et prol. — Thomas CORNEILLE; CHARPENTIER : 4 déc. 1693.

Interprètes : Dun (Créon), Duménil (Jason), Mlle Moreau (Créuse), M. le Rochois (Médée).

Connu par ses *Airs à boire*, Charpentier s'efforça dans cette partition de sortir de l'invariable cadre des Lullistes : il n'obtint qu'un demi-succès.

Céphale et Procris, trag. lyr., 5 a. et prol. — DUCHÉ; Mlle LAGUERRE : 15 mars 1694.

Cet opéra ne réussit point. C'est le seul qu'ait écrit Mme Jacquet de Laguerre, qui s'est fait connaître surtout comme habile organiste.

Circé, trag. lyr., 5 a. et prol. — Mme GILLOT DE SAINCTONGE ; DESMARETS : 1er oct. 1694.

Autre ouvrage peu favorablement accueilli.

Théagène et Chariclée, trag. lyr., 5 a. et prol. — DUCHÉ ; DESMARETS : 3 fév. 1695.

Les Amours de Momus, ballet, 3 a. et prol. — DUCHÉ; DESMARETS : 25 mai 1695.

Les Saisons, ballet, 4 a. et prol. — L'abbé PIC; Louis LULLY et COLASSE : 18 oct. 1695.

Reprises : 1700-7-12 et 1722.

Cet ouvrage n'est plus connu que par les vers satiriques de J.-B. Rousseau.

Jason, *ou la Toison d'or*, trag. lyr., 5 a. et prol. — J.-B. ROUSSEAU ; COLASSE : 6 janv. (frères Parfaict) ou 17 janv. 1696.

C'est à l'occasion de la chute de cet opéra que Gacon composa l'épigramme suivante :

> Crispin, le fils d'un cordonnier,
> Poussé d'une vaine manie,
> Pour faire un opéra se croyant du génie,
> Prit la lyre à la main et quitta son métier.
> Mais quand, par l'auditeur, il vit siffler sa rime,
> Il reconnut bien à son dam
> Que véritable est la maxime :
> *Ne sutor ultrà crepidam.*

Ariane et Bacchus, trag. lyr., 5 a. et prol. — SAINT-JEAN; MARAIS : 8 mars 1696.

Le décor du prologue représentait les quais de Paris.

Cet ouvrage, bien interprété par Duménil (Bacchus); Mlles le Rochois (Ariane) et Desmatins, n'a cependant pas réussi.

La Naissance de Vénus, opéra, 5 a. et prol. — L'abbé Pic; Colasse : 1er mai 1696.

Il ne fut pas bien accueilli.

Méduse, trag. lyr., 5 a. et prol. — L'abbé Boyer ; Gervais : 13 janv. 1697.

Succès de décors et de mise en scène au début ; mais chute complète à la reprise du mois d'août 1697.

Vénus et Adonis, trag. lyr., 5 a. et prol. — J.-B. Rousseau ; Desmarets : 17 mars 1697.

Interprètes : Duménil (Adonis), Hardouin (Mars), Mlles Desmatins (Cydippe) et le Rochois (Vénus).

Reprise : 17 août 1717. Interprètes : Cochereau, Thévenard, Mlles Antier et Journet.

Aricie, ballet, 5 entrées et prol. — L'abbé Pic; Lacoste : 9 juin 1697.

Interprètes principaux : Mlle le Rochois et Thévenard.

L'Europe galante, ballet, 5 entrées dont la 1re sert de prol. — Houdar de La Motte; Campra : 24 oct. 1697.

Sujet : 1. Vénus et la Discorde; 2. la France; 3. l'Espagne; 4. l'Italie; 5. la Turquie.

Interprètes : Mlle Clément (Vénus), Thévenard, basse (Silvandre et Zuliman), Boutelou, ténor aigu (Philène), Mlle Desmatins (Céphise et Zaïde), Chopelet, ténor (don Pedro), Hardouin, basse (don Carlos), Duménil (Ottavio), Mlle Moreau (Olympia), Mlle le Rochois (Roxane).

Ballet : Balon et Mlles Dufort et Subligny.

Cet opéra-ballet fut accueilli avec une faveur extrême.

Reprises : 1706-15-24-36-47 et 1755.

Issé, pastor. hér., 3 a. et prol. — Houdar de La Motte ; Destouches : 1698.

Avant d'être représentée à Paris, cette pastorale fut jouée à Trianon, devant le roi, le 17 décembre 1697, à l'occasion du mariage du duc de Bourgogne avec la princesse Marie-Adélaïde, fille du roi de Sardaigne, Victor-Amédée Ier.

Interprètes : Mlle Desmatins (1re Hespéride), Thévenard (Jupiter et Hylas), Duménil (Apollon), Mlle le Rochois (Issé).

Ballet : Balon et Pécourt ; Mlles Subligny, Dufort et Desmatins.

Reprises : 14 oct. 1708-19-21-33-41-56 et 1757. A partir de 1708, *Issé* est en 5 actes avec prologue.

Les Fêtes galantes, ballet, 3 entrées et prol. — Duché; Desmarets . 10 mai 1698.

Le Carnaval de Venise, ballet, 3 a. et prol. — Regnard; Campra : 28 fév. 1699.

Le dernier acte forme un opéra italien intitulé *Orfeo nell' inferni* (Orphée aux enfers).

Amadis de Grèce, trag. lyr., 5 a. et prol. — Houdar de La Motte; Destouches : 26 mai 1699.

Interprètes : Thévenard (Amadis), Duménil (le prince de Thrace), Mlle Moreau (Niquée), Mlle Journet (Mélisse).

Reprises : 1711-24 et 1745. — *Amadis le Cadet*, parodie de Fuzelier (1724).

Au 2e acte, Niquée, fille du soudan de Thèbes, paraissait dans une gloire resplendissante; de là cette locution *Être dans la gloire de Niquée* pour exprimer le ravissement d'une personne à qui viennent les honneurs et la fortune.

Marthésie, trag. lyr., 5 a. et prol. — Houdar de La Motte; Destouches : 29 nov. 1699.

Représentée d'abord par fragments à Fontainebleau, le 25 et le 29 oct. 1699.

Interprètes : Mlle Maupin (Cybèle, prol. et la Prêtresse), Mlle Desmatins (Marthésie, reine des Amazones), Mlle F. Moreau (Talestris), Thévenard (Argapise).

Le Triomphe des Arts, ballet, 5 entrées sans prol. — Houdar de La Motte; Labarre : 16 mai 1700.

Cet opéra-ballet du célèbre flûtiste Michel de Labarre n'a point été repris; mais la 5e entrée, *la Sculpture*, a reparu sous le titre de *Pygmalion* (en 1748) et la musique de Rameau a justement fait oublier la médiocre partition de Labarre.

Canente, trag. lyr., 5 a. et prol. — H. de La Motte; Colasse : 4 nov. 1700.

Interprètes : Mlle Maupin (l'Aurore, prol. Nérine et la Nuit), Thévenard (Picus), Mlle F. Moreau (Canente), Mlle Desmatins (Circé), Hardouin (le Tibre), Dun (Vertumne, prol. et Saturne), Boutelou (un Fleuve).

Cet opéra de Colasse ne fut point repris. *Canente* cependant reparut le 11 nov. 1760, retouché par de Curi et remis en musique par Dauvergne.

Hésione, trag. lyr., 5 a. et prol. — Danchet; Campra : 21 déc. 1700.

Interprètes : Mlle Maupin (la Prêtresse), Hardouin (le Soleil, prol. et Laomédon), Mlle F. Moreau (Hésione), Mlle Desmatins (Vénus), Thévenard (Anchise), Chopelet (Télamon), Dun (Cléon et Neptune), Mlle Heusé (une Grâce) et Boutelou (un Plaisir).

Ballet : Pécourt, Balon, Blondy, Lestang, Dumoulin; Mlles Subligny, Desplaces, Dangeville, Dufort, etc.

Reprises : 1709-29 et 43. — Parodie de Dominique et Romagnési, en 1729.

La Tempête (morceau symphonique) et le menuet d'*Hésione* sont restés célèbres.

Aréthuse *ou la Vengeance de l'Amour*, ballet, 3 entr. et prol. — Danchet; Campra : 14 juillet 1701.

Interprètes : Mlle Maupin (la Seine, prol. et Thétis), Mlle F. Moreau (Aréthuse), Thévenard (Alphée), Hardouin (Pluton), Mlle Champenois (Proserpine), Dun (Neptune), Mlle Desmatins (Diane), Mlle Loignon (l'Amour).

Ballet : Balon, M[lle] Subligny, Lestang, M[lle] Dufort et *la petite Prévost*.

Reprise d'un acte de ce ballet sous le titre d'*Alphée et Aréthuse*, précédé du prol. des *Fêtes de l'Été* : 22 août 1752.

Scylla, trag. lyr., 5 a. et prol. — Duché; Théobald : 16 sept. 1701.

Interprètes : M[lle] Maupin (la France, prol. et Ismène), Desvoyes (l'Envie, prol. et la Discorde), Chopelet (Apollon. prol. et Dardanus), Hardouin (Nisus), Thévenard (Minos), M[lle] F. Moreau (Scylla, fille de Nisus), M[lle] Desmatins (Capis), Dun, M[lles] Marchand et Dupeyré.

Ballet. — Chant : Boutelou, Pithon (tén.), Labbé, M[lles] Loignon et Heusé.

Danse : M[lles] Dufort, Dangeville et Victoire.

Reprises avec des changements : 20 déc. 1701-20 et 1732.

Omphale, trag. lyr., 5 a. et prol. — H. de La Motte; Destouches : 10 nov. 1701.

Interprètes : M[lle] Loignon (l'Amour), M[lle] Dupeyré (Junon), M[lles] Maupin et Clément (deux Grâces, prol.), Thévenard (Alcide), M[lle] F. Moreau (Omphale), Pithon (Iphis), M[lle] Desmatins (Manto), M[lle] Maupin (Céphise), M[lle] Clément (Doris), Hardouin, M[lle] Heusé. — Ballet.

Cet opéra fut représenté à Trianon, le lundi gras 23 fév. 1702.

Reprises : 21 avril 1721, 1733-35-52. — *Omphale* fut remise en musique par le violoniste Cardonne : 2 mai 1769.

Hercule filant, parodie, 1721; *Fanfale*, parodie, 1752.

Médus, roi des Mèdes, trag. lyr., 5 a. et prol. — Lagrange-Chancel; Bouvard : 23 juillet 1702.

Interprètes principaux : M[lle] Maupin (Médée), Thévenard (Médus), M[lle] Desmatins (Thomiris), Hardouin (Persée), Dun et Cochereau.

Ce rôle de Médée était le triomphe de M[lle] Maupin.

Les Fragments de Lully, ballet, 4 entr. et prol.— Danchet; Campra, 10 sept. 1702.

Ce pastiche se composait d'un prologue tiré des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*; de *la Fête marine*, empruntée au *Bourgeois gentilhomme*; de *les Guerriers*, épisode du ballet des *Amours déguisés* de Périgny; de *la Bergerie*, tirée de plusieurs ballets; des *Bohémiens*, entrée formée de divertissements connus.

Le succès continu de cet opéra-ballet y fit successivement introduire un ancien divertissement comique, intitulé : *Cariselli*; *le Triomphe de Vénus, la Sérénade vénitienne ou le Jaloux trompé* et *le Bal interrompu*.

Reprises : 19 sept. 1708, prologue tiré du *Temple de la paix*; *la Fête marine*, avec changements; *la Bergerie, les Bohémiens* et *le Bal*. — 3 déc. 1711 : prologue du *Triomphe de l'Amour*; *la Pastorale* (ballet des *Muses*); *le Carnaval et la folie*; *la Vénitienne*. — 8 fév. 1717 : prologue *la Grotte de Versailles*; *la Sérénade vénitienne*; *l'Amour médecin*; *le Bal*; *Cariselli*. Dernières reprises : 1722-1731.

Tancrède, trag. lyr., 5 a. et prol. — Danchet; Campra : 7 nov, 1702.

Interprètes : Thévenard (Tancrède), M[lle] Maupin (Clorinde), M[lle] Desmatins (Herminie). Nombreux rôles secondaires.

Ballet à chaque acte.

Reprises : 1707-17-29-38 et 1750, avec des changements à chaque remise en scène.

L'air élégiaque d'Herminie, au 3e acte, *Cessez, mes yeux, de contraindre vos larmes*, est resté célèbre.

Le 26 mars 1729, on termine *Tancrède* par un pas de trois dansé par Blondy, Laval et Mlle Camargo; cette symphonie, intitulée *la Fantaisie*, était de Rebel père. Ce divertissement a fourni le sujet du *Maître de musique*, intermède italien, en 2 actes, 1752.

Ulysse et Pénélope, trag. lyr., 5 a., et prol. — Henri Guichard; J.-Fr. Rebel : 21 janv. 1703.

Interprètes : Mlle Desmatins (Circé), Mlle Maupin (Pénélope), Thévenard (Ulysse), Hardouin, Boutelou, Chopelet, Cochereau, Mlles Clément aînée et cadette, Lallemand, Loignon et d'Humé. — Ballet à chaque acte.

Les Muses, ball., 4 entr. et prol. — Danchet; Campra : 28 oct. 1703.

Les quatre entrées étaient intitulées : *la Pastorale, la Satire, la Tragédie* et *l'Amour médecin*. Au 1er acte on substitua *Amaryllis* (10 sept. 1704); puis on revint à *la Pastorale*, en 1711 et 1728, lorsqu'on introduisit cette entrée du ballet des *Muses* dans *les Fragments de Lully*.

Le Carnaval et la Folie, coméd.-ball., 4 actes et prol. — H. de La Motte; Destouches : 3 janv. 1704.

Interprètes : Cochereau (Plutus), Mlle Armand (la Jeunesse), Mlle Maupin (la Folie), Thévenard (le Carnaval), Dun (Momus), Boutelou (le Professeur de Folie), Poussin, Mantienne, Desvoyes, Hardouin, Mlles Bataille et Clément.

Le Professeur de Folie, divertissement extrait du troisième acte de cette comédie-ballet est ajouté à la fin des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* : 17 sept. 1706 (Boutelou, Mantienne et Mlle Poussin). En 1711, *le Professeur de Folie* forma le deuxième acte des *Nouveaux Fragments de Lully*.

Reprises : 1719-30-31-38-39-48 et 1755. On y introduisit plusieurs fois *Cariselli* et *Pourceaugnac*.

Parodie sous le titre de *Follette ou l'Enfant gâté*, 1755.

Iphigénie en Tauride, trag. lyr., 5 a. et prol. — Duché et Danchet, Desmarets et Campra : 6 mai 1704.

Le prologue et les deux dernières scènes du 5e acte sont de Danchet et Campra; le reste de l'ouvrage appartient à Duché et Desmarets.

Interprètes : Mlle Desmatins (Iphigénie), Thévenard (Oreste), Mlle Armand (Électre), Poussin (Pylade), Dun (Thoas), Hardouin (l'Océan), Chopelet (Triton), Mantienne (Sacrificateur). — Le prologue était chanté par Mlle Maupin (Diane), Hardouin et Boutelou.

Ballet : Mlles Subligny et Prévost; Balon, Dumoulin, Blondi et Dangeville.

Reprises : 1711-19-20-34 et 1762.

Télémaque, trag. lyr., 5 a. et prol., arrangée par Danchet et Campra : 11 nov. 1704.

Interprètes : Mlle Maupin et Cochereau, prol.; Mlle Desmatins (Calypso), Mlle Armand (Eucharis), Mlle Maupin (Thétis et Nymphe de Calypso), Mlle Dupeyré (Minerve), Mlle Bataille (Vénus), Poussin (Télémaque), Dun (Neptune), Boutelou, Chopelet, Hardouin, Desvoyes.

Ce pastiche se composait de fragments tirés d'*Astrée*, d'*Énée et Lavinie*, de *Canente*, d'*Aréthuse*, de *Médée*, du *Carnaval de Venise*, d'*Ariane*, de *Circé*, des *Fêtes galantes* et d'*Ulysse*.

Télémaque ou, les Fragments des modernes, n'a jamais été repris.

Alcine, trag. lyr., 5 a. et prol. — Danchet; Campra : 15 janv. 1705.

Interprètes : Mlle Desmatins (Alcine), Thévenard (Athlant), Poussin (Astolphe), Mlle Maupin (Mélanie), Mlle Dujardin (Mélisse). — Ballet.

La Vénitienne, coméd.-ball., 3 a. et prol. — H. de La Motte; La Barre : 26 mai 1705.

Interprètes : Chopelet, Hardouin, Dun, Boutelou fils, Cochereau, Mlles Desmatins, Maupin, Vincent, Dupeyré et Loignon. — Ce fut la dernière création de Mlle Maupin.

Le 3e acte (le Bal) fut introduit dans les *Nouveaux Fragments de Lully* : 3 déc. 1711, et dans le *Ballet sans titre* : 26 mai 1720.

Dauvergne a remis cet opéra-ballet en musique : 20 nov. 1768.

Philomèle, trag. lyr., 5 a. et prol. — Roy; Lacoste : 20 oct. 1705.

Interprètes : Thévenard (Térée), Mlle Journet (Progné), Mlle Desmatins (Philomèle), Cochereau (Athamas), Mlle Loignon (Minerve), Mlles Dujardin, Dupeyré, Poussin et Aubert; Chopelet, Mantienne, Desvoyes, Boutelou et Dun (prol.).

Reprises : 1709-23 et 1734.

Parodie de Piron en 3 actes : 12 juin 1723.

Alcyone, trag. lyr., 5 a. et prol. — H. de La Motte; Marais : 18 fév. 1706.

Interprètes : Boutelou fils (Ceyx), Mlle Desmatins (Alcyone), Thévenard (Pélée), Dun, Chopelet, Mlles Dupeyré, Poussin et Loignon. — Ballet.

Reprises : 1719-30-41. A cette dernière reprise on supprima le prologue, et l'on ajouta, au 5e acte, *le Temple de Gnide*.

Parodie de Romagnési : 1741.

La *Tempête d'Alcyone* est un morceau symphonique dont on a gardé le souvenir. (V. p. 123.)

Cassandre, trag. lyr., 5 a. et prol. — Lagrange-Chancel; Bouvard et Bertin : 23 juin 1706.

Bouvard, étant enfant, avait chanté les rôles de dessus à l'Opéra; il se voua à la composition après avoir perdu sa voix. Bien qu'il eût étudié à Rome, ses ouvrages dramatiques ne se sont point maintenus au théâtre.

Bertin était maître de clavecin des princesses d'Orléans.

Cassandre fut chanté et dansé par l'élite des artistes de l'Académie.

Polyxène et Pyrrhus, trag. lyr., 5 a. et prol. — La Serre; Colasse : 21 oct. 1706.

Cette tragédie ne réussit guère.

Bradamante, trag. lyr., 5 a. et prol. — Roy; Lacoste : 2 mai 1707.

Autre ouvrage malheureux.

Hippodamie, trag. lyr., 5 a. et prol. — Roy; Campra : 6 mars 1708.

Mlle Journet remplissait le rôle d'Hippodamie. Quoique bien monté, cet opéra n'obtint qu'un demi-succès.

Sémélé, trag. lyr., 5 a. et prol.— H. de La Motte; Marais : 9 avril 1709.

Cet opéra ne fut pas favorablement accueilli.

Méléagre, trag. lyr., 5 a. et prol. — Jolly; Batistin Stuck : 24 mai 1709.

Le prologue, chanté par Beaufort (Apollon), Cochereau (un Italien), Mlles Milon (l'Italie), Poussin (la France) et Aubert, a été repris en 1726 : il a servi d'introduction au *Ballet sans titre*. — La tragédie avait pour interprètes principaux : Thévenard (Méléagre), Hardouin (Plexipe), Mlles Journet (Althée) et Dun (Atalante). Elle plut moins que le prologue.

Diomède, trag. lyr., 5 a. et prol. — La Serre; Bertin : 28 avril 1710.

Elle ne se maintint pas au répertoire.

Les Fêtes vénitiennes, com.-ball., 3 a. et prol. — Danchet; Campra : 17 juin 1710.

Interprètes : Mlle Desmatins, Thévenard; Mlles Poussin, Journet, Pestel, Dun, et Desjardins; Hardouin, Dun, Guesdon, Mantienne et Cochereau.

L'immense succès de cette comédie-ballet, qui fut représentée soixante-six fois de suite, décida les auteurs à y ajouter plusieurs entrées : *la Fête marine, le Bal, les Devins de la place Saint-Marc, l'Opéra, le Triomphe de l'Amour et de la Folie.*

Les Devins de la place Saint-Marc, les Saltimbanques et *le Bal* sont les 3 actes qui sont définitivement restés et qu'on donna lors des reprises, en 1712-13-21-31-32-40 et 1750.

Parodie en 1740 : *les Fêtes villageoises*, de Favart.

Manto la Fée, trag. lyr., 5 a. et prol. — Menesson; Batistin (J.-B. Stuck) : 29 janv. 1711.

Interprètes : Mlle Desjardins (Manto), Mlle Journet (Ziriane), Thévenard, Cochereau, Dun et Mlle d'Hucqueville.

Idoménée, trag. lyr., 5 a. et prol. — Danchet; Campra : 12 janv. 1712.

Interprètes : Thévenard (Idoménée), Buseau, Cochereau (Idamante), Hardouin, Mlle Journet (Ilione, amante d'Idamante), Mlle *Antier* (Dircé, confidente d'Ilione), Mlle Pestel, Dun et Mantienne.

Ballet : Dumoulin et Blondy; Mlles Prévost et Guyot.

Reprise : 3 avril 1731.

Créuse l'Athénienne, trag. lyr., 5 a. et prol. — Roy; Lacoste : 5 avril 1712.

Interprètes principaux : Cochereau, Thévenard, Mlle Journet (Créuse), Hardouin (Ercestée). Cette œuvre ne fut pas représentée longtemps.

Les Amours de Mars et de Vénus, com.-ball., 3 a. et prol. — Danchet; Campra : 7 sept. 1712.

Le prologue (*Hébé*), chanté par Mlles Heusé (Hébé), Poussin (suivante) et Antier (la Victoire), reparut en 1712, à la reprise des *Fêtes vénitiennes;* puis en 1729 et 1748, où il fut intercalé dans *les Nouveaux Fragments.* — L'opéra ne réussit point.

Callirhoé, trag. lyr., 5 a. et prol. — Roy; Destouches : 27 déc. 1712.

Interprètes : Mlle Journet (Callirhoé), Mlle Pestel (la reine), Thévenard (Corisus), Cochereau (Agénor), Mlles Mignier, Heusé (Astrée, prol. et Bergère) et Poussin (la Victoire-prol.).

Reprises : 16 mars 1713 (avec des remaniements, surtout au 5e acte); 1732 et 1743.

L'air de la musette de *Callirhoé* a joui d'une vogue immense; il a inspiré une épigramme piquante à l'adresse de Roy et Destouches : l'abbé Jos. de la Porte l'a recueillie dans ses *Anecdotes dramatiques.*

Médée et Jason, trag. lyr., 5 a. et prol. — L'abbé Pellegrin (sous le nom de La Roque); Salomon : 24 avril 1713.

Interprètes : Mlle Journet (Médée), Cochereau (Jason), Thévenard (Créon), Mme Pestel (Créüse), Mlle Dun, Dun, Mlle Antier (Cléone), Mlles Limbourg et la Roche ; Buseau, Chopelet, Lemire, Gervais et Mantienne.

Ballet à chaque acte, dansé par les premiers sujets.

Reprises : 17 octobre 1713 avec des changements et des additions; 1727-36 et 1749.

Parodies en 1727 et 1736.

Les Amours déguisés, ball. lyr., 3 a. et prol. — Fuzelier; Bourgeois : 22 août 1713.

Doué d'une voix de ténor agréable qui le fit recevoir chanteur à l'Opéra, Bourgeois n'a pas écrit seulement pour le théâtre : il a laissé des cantates et des motets estimés.

Interprètes : Hardouin (prol.), Thévenard (Diomède et Ovide), Mlle Journet, Mlle Antier, Cochereau (Pâris), Mlles Heusé (Œnone) et Poussin.

Aux 3 entrées de *la Haine, l'Amitié, l'Estime*, on ajouta celle de *la Reconnaissance*, en 1714.

Reprise en 3 actes : 1726. — L'acte de *l'Estime* reparaît dans *les Fragments* : 10 septembre 1748.

Téléphe, trag. lyr., 5 a. et prol. — Danchet; Campra : mardi 28 nov. 1713.

Interprètes : Thévenard (Téléphe), Mlle Journet (Isménie), Mlle Pestel (Arsinoé), Cochereau (Arsame), Mlle Antier, etc.

Bien qu'il fût monté avec soin, cet ouvrage n'obtint qu'un demi-succès.

Arion, trag. lyr., 5 a. et prol. — Fuzelier; Matho : 10 avril 1714.

Cet opéra ne réussit point.

Le breton Matheau ou Matho, agréable ténorino, était maître de musique de la duchesse de Bourgogne et des enfants de France. — En 1718, il composa pour la cour le *Ballet des Tuileries*, dont les symphonies furent écrites par Alarius, joueur de viole distingué.

Les Fêtes de Thalie, ball., 3 a. et prol. — Lafont; Mouret : 14 août 1714.

Le sujet était l'*Amour triomphant* et les trois actes étaient intitulés *la Fille, la Femme, la Veuve.*

Les auteurs y ajoutèrent *la Critique des Fetes de Thalie* : 9 oct. 1714.

Reprises : 1722-1735-45. Représentation à Bellevue en 1752 par des personnages de la cour.

Le 17 septembre 1722, les auteurs remplacèrent *la Critique* par *la Provençale.* Cet acte de *la Provençale* fut introduit dans l'*Europe galante* (22 février 1725) et dans le *Ballet des Ballets* (2 avril 1726).

L'acte de *la Fille* passe dans le *Ballet sans titre* : 28 mai 1726.

Parodie de *la Fille, la Femme et la Veuve* (1745) par Laujon et Parvi.

Parodie de *la Provençale* sous le titre de *la Fille mal gardée* : 4 mars 1758.

Télémaque, trag. lyr., 5 a. et prol. — L'abbé Pellegrin; Destouches : 29 nov. 1714.

Interprètes : Mlle Antier (Minerve), Lemire (Apollon, prol.), Mlle Mignier (l'Amour), Bourgeois (un Art, prol.); Mlle Journet (Calypso), Thévenard (Adraste), Cochereau (Télémaque), Mlle Heusé (Eucharis), Buseau, la Rosière, Mlles Pasquier et Bourgoin ; Mantienne et Bourgeois.

Ballet à chaque acte par l'élite des sujets de la danse.

Reprise : 23 février 1730.

Parodie de Lesage (1715) : succès immense et reprises de ce *Télémaque* en 1725 et 1730. (V. p. 126.)

Les Plaisirs de la Paix, ballet, 3 a. avec un prol. et 4 intermèdes. — Menesson; Bourgeois : 29 avril 1715.

Le compositeur y chantait à côté de Mlles Antier et Heusé. Le ténor Muraire s'y produisit dans un rôle de buveur.

Théonoé, trag. lyr., 5 a. et prol. — La Roque (l'abbé Pellegrin); Salomon : 3 déc. 1715.

Cet ouvrage obtint peu de succès, bien que le ténor Muraire y chantât dans le prologue et dans la tragédie.

Œnone, cantate de Roy; Destouches : fév. 1716.

Cette cantate, la première qu'on ait donnée à l'Opéra, fut entendue après *l'Europe galante.* Elle a été gravée.

Ajax, trag. lyr., 5 a. et prol. — Ménesson; Bertin : 20 avril 1716.

Interprètes : Hardouin (Ajax), Mlle Journet (Cassandre), Cochereau (Corèbe), Muraire (Arbas), Mlle Antier (Pallas).

Mal accueillie à Paris, cette tragédie lyrique fut si bien reçue en province que le directeur Francine résolut de la remettre en scène.

Reprises : 1726-42.

L'Amant brutal, parodie de Fuselier, 1726.

Les Fêtes de l'été, ballet, 3 a. et prol. — Mlle Barbier (l'abbé Pellegrin?); Montéclair : 12 juin 1716.

Sujet des 3 actes : *les Jours d'été, les Soirées d'été, les Nuits d'été.*

Interprètes : Guesdon, Muraire, Lemire, Dun, Cochereau, Mantienne, Hardouin ; Mlles Antier, Journet, Heusé, Poussin, Milon, Mignier.

En septembre 1716 on y ajouta *la Chasse* ou *les Matinées d'Été.*

Reprise : 1725. — L'acte intitulé *les Soirées d'été* est introduit dans *les Fragments* : 1748.

Le 22 août 1752, le prologue des *Fêtes de l'été* précède le ballet d'*Alphée et Aréthuse*, a. d'Aréthuse. (V. 14 juillet 1701.)

Hypermnestre, trag. lyr., 5 a. et prol. — Lafont ; Gervais : 3 nov. 1716.

Interprètes : Dun, Muraire, Mlles Antier, Pasquier et Mignier (dans le prologue); Thévenard (Danaüs), Mlle Journet (Hypermnestre), Cochereau (Lyncée), Lemire (Arcas), Guesdon et Dun.

Ballet : Blondy et Pécourt; Mlles Prévost et Guyot.

Reprises, avec un 5e acte nouveau : 1717-28-46 et 1765.

La Bonne Femme, parodie de Dominique et Romagnési, 1728.

Ariane et Thésée, trag. lyr., 5 a. et prol. — Lagrange-Chancel et Roy ; Mouret : 6 avril 1717.

Les rôles d'Ariane et de Thésée étaient remplis par Mlle Journet et Thévenard. Dun fils chantait le rôle de l'ombre d'Androgée.

Camille, reine des Volsques, trag. lyr., 5 a. et prol. — Danchet ; Campra : 9 nov. 1717.

Interprètes : Mlle Journet (Camille), Thévenard, Mantienne, Hardouin, Cochereau, Muraire, Lemire (prol.); Mlles Antier et Poussin (prol. et trag.).

Le Jugement de Pâris, pastor. hér., 3 a. et prol. — Mlle Barbier (l'abbé Pellegrin ?); Bertin : mardi 14 juin 1718.

Interprètes : Dubourg, Dun fils, Mantienne et Mlle Souris, dans le prologue ; Thévenard (Pâris), Mlle Journet (Œnone), Mlle Antier (Doris), Cochereau (Arcas), Buseau (Mercure), Mlle Courbois (Pallas), Mlle Lagarde (Junon) et Mlle Poussin (Vénus).

Reprise en 1727.

Parodie de d'Orneval, 1718.

Les Ages, ballet, 3 a. et prol. — Fuzelier ; Campra : 9 oct. 1718.

Interprètes : Lemire, Dubourg, Muraire, Cochereau, Mantienne, Thévenard, Guesdon, Dun père et Dun fils; Mlles Tulou, Poussin, Antier.

Ballet : Dupré, Dumoulin, Ferrand, Dangeville et Laval ; Mlles Prévost, Guyot, Dupré, Brunel, Châteauvieux et Leroy.

Reprise : 1724.

Sémiramis, trag. lyr., 5 a. et prol. — Roy ; Destouches : dimanche 4 déc. 1718.

Le prologue intitulé *l'Éducation d'Hercule* fut chanté par Dubourg, Mlles Lagarde, Tulou, Constance et Limbourg. — Mlles Antier et Journet remplissaient les rôles de Sémiramis et d'Amestris.

On ne connaît plus cet ouvrage que par le couplet épigrammatique qu'il a inspiré :

> Sémiramis,
> Au rapport de ceux qui l'ont vue,
> Sémiramis
> Ne meurt pas des coups de son fils.
> Les vers l'avaient fort abattue,
> Mais c'est le mauvais air qui tue
> Sémiramis.

Les Plaisirs de la Campagne, ballet, 3 a. et prol. — Mlle Barbier (l'abbé Pellegrin ?); Bertin : 10 août 1719.

Sujet : *la Pêche, la Vendange, la Chasse.*

Ce ballet obtint peu de succès.

Polydore, trag. lyr., 5 a. et prol. — L'abbé Pellegrin ; Batistin (J.-B. Stuck) : 15 fév. 1720.

Interprètes : Dubourg (Polymnestor), Mlle Antier (Ilione), Mlle Lagarde (Déidamie), Jacier (Sthénélus), Arteau (Timante), Mlle Tulou (Théano), Thévenard (Polydore), Lemire (Grand Prêtre), Arteau (l'Ombre de Déiphile) et Muraire (un Thrace, un Grec).

Reprise avec des changements : 21 avril 1739.

Les Amours de Protée, ballet, 3 a. et prol. — Lafont ; Gervais : jeudi 16 mai (fr. Parfaict) ou 23 mai 1720.

Interprètes : Person (l'Amour constant); Mlles Mignier (Vénus) et Castelnaud (l'Amour volage, dans le prologue) ; Lemire (Vertumne), Thévenard (Protée), Muraire (Triton), Mlles Antier (Pomone) et Tulou (Thérone).

Danse : Dumoulin et Mlle Prévost.

Reprise : 7 septembre 1728.

Parodie de Lesage et d'Orneval, 1728.

Le Soleil vainqueur des nuages, divertissement allégorique sur le rétablissement de la santé du roi. — Bordes ; musique du célèbre organiste Nicolas Clérambault : 12 oct. 1721.

Ce divertissement ne reçut pas un accueil favorable.

Renaud, *ou la Suite d'Armide* trag. lyr., 5 a. et prol. — L'abbé Pellegrin ; Desmarets : 5 mars 1722.

Parmi les interprètes de cet opéra, qui ne fut pas bien accueilli, on remarque les noms de Mlles Eremans et Antier cadette, de Tribou et de Chassé.

Dès le carnaval de 1705, il y avait eu des répétitions de *Renaud* au Palais-Royal.

Pirithoüs, trag. lyr., 5. a. et prol. — LASERRE (ou Séguinault ?); MOURET : 26 janv. 1723.

Distribution des rôles : Mlle Eremans (l'Europe), Mlle Catin (l'Amour), Mlle Lisarde (l'Hymen), Mlle Mignier et Dun, dans le prologue. — Muraire (Pirithoüs), Thévenard (Eurite), Dubourg (Thésée), Mlle Tulou (Hippodamie), Mlle Antier (Hermilis), Dun, Lemire, Tribou (la Discorde), Grenet, Guesdon, Mlles Mignier, Julie et Lisarde.

Ballet.

Le 15 avril 1723, Mlle Lemaure remplace Mlle Tulou dans le rôle d'Hippodamie : grand succès.

Reprise avec des changements considérables : 11 mars 1734.

Les Fêtes grecques et romaines, ball. hér., 3 a. et prol. — FUZELIER; COLIN DE BLAMONT : 13 juillet 1723.

Sujet des 3 actes : *les Jeux olympiques, les Bacchanales* et *les Saturnales.*

Interprètes : Thévenard, Tribou, Grenet, Muraire; Mlles Lemaure, Antier, Eremans et Constance.

Danse : D. et F. Dumoulin, Dupré : Mlles Prévost et Menès.

Reprises : 11 juin 1733 et avec *la Fête de Diane,* acte ajouté : 9 fév. 1734-41-53-62 et 1770.

Les Saturnales, parodie de Fuzelier, 1723. — *Les Fêtes des environs de Paris,* parodie de Gondot, 1753.

Le Bal des Dieux, cantate : 24 août 1724.

Ni le Dictionnaire des frères Parfaict, ni ceux de Léris et de l'abbé de Laporte ne font la moindre mention de cette œuvre lyrique.

La Reine des Péris, coméd. persane en 5 a. avec prol. — FUZELIER; AUBERT : 10 avril 1725.

Mlle Lambert y chanta le rôle d'Amphitrite dans le prologue et celui de Fatime dans la comédie.

Le compositeur Aubert, musicien attaché à l'Opéra, est le père du fabuliste. Son ouvrage lyrique ne réussit point.

Les Éléments, ballet, 4 a. et prol. — ROY; DE LALANDE et DESTOUCHES : 29 mai 1725.

Interprètes : Thévenard (le Destin), Mlle Lambert (Vénus), Mlle Mignier (une Grâce), dans le prologue; Thévenard, Chassé, Tribou, Muraire, Dubourg; Mlles Antier, Eremans, Souris, Dun, Lemaure et Mignier.

Danses par l'élite du corps de ballet.

Reprises : 1727-34-42-54.

Parodies : *Momus exilé*, de Fuzelier, 1725 ; *le Chaos*, de Legrand et Dominique, 1725 ; *l'Amant déguisé*, 1754, et *Il était temps*, de Vadé, 1754.

Télégone, trag. lyr., 5 a. et prol. — L'abbé PELLEGRIN ; LACOSTE : 6 nov. 1725.

Le ballet intervenait à chaque acte. Quoique monté avec soin et chanté par les premiers sujets, cet opéra n'obtint qu'un demi-succès.

Les Stratagèmes de l'amour, ballet, 3 a. et prol. — ROY ; DESTOUCHES : 28 mars 1726.

Le prologue, chanté par Mlle Antier et Chassé, représentait le Temple de la Gloire, et le roi s'y trouvait placé au milieu de ses plus célèbres prédécesseurs. Cette composition avait été faite à l'occasion du mariage de Louis XV avec Marie Leczinska (1725) : on ne l'entendit que trois fois.

Ballet sans titre, divertissement, 3 a. et prol. : 26 mai 1726.

On ignore le nom des auteurs de cet arrangement.

Ce pastiche se composait du prologue de *Méléagre ;* de la *Fille*, acte des *Fêtes de Thalie ;* de *la Comédie*, acte des *Muses* et du 3e acte de *la Vénitienne*.

Pyrame et Thisbé, trag. lyr., 5 a. et prol. — LASERRE ; Franç. REBEL et Franç. FRANCŒUR : 17 oct. 1726.

Interprètes : Muraire (Ninus), Thévenard (Pyrame), Chassé (Zoroastre), Mlle Antier (Zoraïde), Mlle *Pélissier* (Thisbé), Dun et Cuvillier, Mlles Eremans et Mignier.

Le 26 décembre 1726, Mlle Lemaure, pour sa rentrée au théâtre, chanta le rôle de Thisbé, dans lequel voulut aussi débuter Mlle Petitpas, le 22 janvier 1727.

C'est à la fin du 1er acte de *Pyrame et Thisbé* que se trouve un agréable duo, d'un rhythme très-franc, sur la reprise duquel Mlle de Camargo dansait un pas fort applaudi. Le succès de ce morceau fut tel qu'il servit de thème principal à une contredanse favorite : c'est le premier air d'opéra qui ait obtenu l'honneur d'une métamorphose de ce genre, et il s'appela tout d'abord *la Camargo*. On le retrouve sous ce nom dans *la Clé du Caveau*.

Mlles Pélissier, Petitpas et Camargo, qui parurent en même temps à l'Académie de musique, faisaient toutes les trois partie de l'Opéra de Rouen, dirigé par Pélissier. La ruine de cet entrepreneur fit la fortune de la première scène lyrique de Paris.

Reprises : 1740-59 et 71.

Parodies de Dominique, Riccoboni fils et Romagnési, 1726 ; de Favart, 1740 ; *le Quiproquo*, 1740.

Les Amours des Dieux, ball. hér., 4 a. et prol. — FUZELIER ; MOURET : 14 sept. 1727.

Sujet des 4 entrées : *Neptune et Amymone ; Jupiter et Niobé ; Apollon et Coronis ; Bacchus et Ariane.*

Interprètes : Chassé, Thévenard, Lemire, Tribou, Grenet et Dun ; Mlles Eremans, Pélissier, Antier, Lambert et Julie.

Danses : D. Dumoulin, Laval, Blondy ; Mlles Menès, Prévost, Sallé et Camargo.

Reprises : 18 juin 1737 et 1747, sans l'acte de *Jupiter et Niobé ;* 1758.

Orion, trag. lyr., 5 a. et prol. — Lafont et l'abbé Pellegrin ; Lacoste : 17 fév. 1728.

Bien que chanté par Tribou (Orion), Chassé (Pallante), Mlles Antier (Diane), Pélissier (Alphise) et Petitpas (nymphe de Diane), cet opéra ne fut représenté que quatorze fois.

La Princesse d'Élide, ball. hér., 3 a. et prol. — L'abbé Pellegrin ; de Villeneuve : 20 juill. 1728.

C'est le seul ouvrage de Villeneuve qui soit connu. Ce compositeur fut d'abord maître de musique de la cathédrale d'Aix.

Tarsis et Zélie, trag. lyr., 5 a. et prol. — La Serre ; Fr. Rebel et Fr. Francœur : 19 oct. 1728.

Le 11 novembre 1728, cet opéra fut donné avec un nouveau 5e acte; il n'en réussit pas mieux et ne prolongea son existence que jusqu'au 18 janvier 1729. Il avait cependant pour interprètes principaux Chassé, Tribou (Tarsis); Mlles Antier (Zélie), Pélissier, Petitpas et Eremans.

Serpilla et Bajocco, *ou le Mari joueur et la Femme bigote*, intermède comique, 3 a. : 7 juin 1729.

La plupart des morceaux de cet opéra étaient d'Orlandini.

Interprètes : Ant.-Marie Ristorini (Bajocco, le joueur); Rose Ungarelli (Serpilla).

Reprise le 22 août 1752 sous le titre du *Joueur* (*Il Giocatore*). Interprètes : Pierre Manelli et Mlle Tonelli.

Parodie excellente de Dominique et Romagnési, musique de Mouret : 14 juill. 1729. — Chaconne comique.

Don Micco et Lesbina, interm. com. italien : 14 juin 1729.

Interprètes : Ristorini et Rosa Ungarelli.

Parodie de Dominique et Romagnési, mus. de Mouret : 17 août 1729. Comme la parodie précédente, elle avait pour interprètes Théveneau et Mlle Silvia.

Ce fut sur l'invitation du prince de Carignan que ces chanteurs italiens, dirigés par Lucio Papirio et fort applaudis à Bruxelles en 1728, vinrent à Paris.

Les deux opéras bouffes italiens que nous venons de nommer furent représentés quatre fois de suite et firent beaucoup de plaisir. On y introduisit des danses, des chœurs italiens de Campra et de Batistin, ainsi que des solos de violon exécutés par le célèbre Guignon, le dernier *roi des violons*.

Les Amours des Déesses, ballet hér., 3 a. et prol. — Fuzelier ; J.-B. Maurice Quinault : 9 août 1729.

Acteur aimé de la Comédie française, causeur des plus brillants, Quinault l'aîné chantait fort agréablement et composait la musique des intermèdes où il figurait.

Le 25 août 1729, les auteurs de ce ballet y ajoutèrent l'acte de *l'Aurore et Céphale;* mais leur ouvrage n'était point destiné à se maintenir au théâtre, quoique chanté par Chassé, Tribou, Mlles Antier, Pélissier, Petitpas et Eremans, et dansé par Dumoulin, Mlles Sallé et Camargo.

Le Parnasse, ballet, 5 entrées, arrangé par l'abbé PELLEGRIN; COLIN DE BLAMONT : 1729.

Ce pastiche, composé à l'occasion de la naissance du Dauphin et représenté à Versailles le 5 octobre 1729, fut ensuite donné à Paris. C'est Blondy qui en régla les danses.

Interprètes : Chassé, Thévenard; M[lles] Le Maure, Antier, Pélissier et Eremans.

Pastorale héroïque, paroles de LA SERRE; mus. de Fr. REBEL : 31 janv. 1730.

Cette pastorale, composée pour la fête des ambassadeurs du roi d'Espagne, à l'occasion de la naissance du Dauphin, fut d'abord entendue à l'hôtel de Bouillon, le 24 janvier 1730.

A l'Académie de musique, elle suivit la tragédie d'*Hésione*, dont on supprima le prologue.

Interprètes : Dun, M[lles] Pélissier, Eremans, Dun et Petitpas.

Ballet dansé par Dumoulin, M[lles] Camargo et Sallé.

Le Caprice d'Érato, divertissement. — FUZELIER ; COLIN DE BLAMONT : 8 oct. 1730.

Ce divertissement, composé également pour fêter la naissance du Dauphin, fut ajouté à la fin de l'opéra d'*Alcyone*, dont on avait supprimé le prologue.

Interprètes : Chassé (Apollon); M[lles] Antier (Minerve), Le Maure (Érato), Eremans et Petitpas.

Ballet dans lequel figurait l'élite des artistes de la danse.

Pyrrhus, trag. lyr., 5 a. et prol. — FERMELHUIS; ROYER : 26 oct. 1730.

Malgré les belles décorations de Servandoni et une exécution confiée à l'élite des artistes, cet opéra ne fut représenté que sept fois.

Endymion, pastor. hér., 5 a. *sans prologue.* — FONTENELLE; COLIN DE BLAMONT : 17 mai 1731.

On y remarqua deux belles décorations de Mauri ; mais, en dépit des efforts de Tribou (Endymion), Chassé (Pan), de M[lles] Pélissier (Diane) et Petitpas, cet ouvrage ne fut pas favorablement accueilli.

Jephté, trag. lyr., 5 act. et prol. — L'abbé PELLEGRIN ; MONTÉCLAIR : jeudi 20 février (Fr. Parfaict) ou vendredi 28 février (livret) 1732.

Interprètes : Chassé (Jephté), Tribou (Ammon), Dun (Grand Prêtre), M[lles] Antier (Almasie), Le Maure (Iphise) et Petitpas (Élise).

Ballet : Laval, D. Dumoulin; M[lles] Camargo et Sallé.

Reprises : 1733-34-35; puis, avec des changements considérables au 5[e] acte, en 1737-38-40-44.

Les Sens, ballet, 5 a. et prol. — ROY ; MOURET : 5 juin 1732.

Interprètes : Chassé, Dumast, Tribou et Dun ; M[lles] Le Maure, Pélissier, Petitpas, Eremans, Antier et Mignier.

Ballet : Dupré, Laval, Dumoulin, Bontemps, Javillier ; Mlles Sallé, Camargo, Thibert, Mariette, etc.

Reprises : 17 mai 1740 et 1751.

Biblis, trag. lyr., 5 a. et prol. — FLEURY ; LACOSTE : 6 nov. 1732.

Cet opéra ne fut donné que six fois.

L'Empire de l'Amour, ball. hér., 3 a. et prol. — PARADIS DE MONCRIF ; marquis DE BRASSAC : 14 avril 1733.

Interprètes : Chassé, Tribou, Dun ; Mlles Pélissier, Le Maure, Eremans, Julie.

Ballet : Javillier, D. Dumoulin, Dupré ; Mlle Camargo.

Reprise, avec des changements : 1741. L'acte des *Demi-Dieux* reparaît sous le titre de *Linus*, le 28 août 1750.

Hippolyte et Aricie, trag. lyr., 5 a. et prol. — PELLEGRIN ; RAMEAU : 1er oct. 1733.

Interprètes : Mlles Pélissier (Aricie), Antier (Phèdre), Monville (Œnone), Petitpas (Prêtresse, Matelote, Chasseuse et Bergère) ; Tribou (Hippolyte), Chassé (Thésée), Dun, Cuygnier, Jélyotte et Cuvillier. — Dans le prologue : Mlle Eremans (Diane), Jélyotte (l'Amour) et Dun (Jupiter).

Ballet : Dupré, D. Dumoulin, Mlle Camargo, etc.

Reprises, avec le 5e acte profondément modifié : 1742-57 et 67.

Parodies de Riccoboni (1733) et de Favart (1742).

Les Fêtes nouvelles, ballet, 3 a. et prol. — MASSIP ; DUPLESSIS cadet : 22 juill. 1734.

Jélyotte, Mlles Gaucher et Cartou y chantaient avec Mlles Antier, Petitpas et Eremans ; l'ouvrage cependant n'alla pas au-delà de la troisième représentation.

Achille et Déidamie, trag. lyr., 5 a. et prol. — DANCHET ; CAMPRA : 24 fév. 1735. (Huit représentations.)

Interprètes : Chassé (Achille), Mlle Le Maure (Déidamie), Mlle Antier (Thétis), Dun, Tribou, Jélyotte, Mlles *Fel* et Monville.

Ballet : D. Dumoulin et Dupré ; Mlles Mariette et Camargo.

Campra fit entendre sur le théâtre des *cors de chasse* dans *Achille et Déidamie*. Cette innovation fut à bon droit remarquée.

Parodies : de Riccoboni fils et Romagnési, et de Carolet (*Samsonet et Bellamie*).

Les Grâces, ball. hér., 3 a. et prol. — ROY ; MOURET : 5 mai 1735.

Sujet des entrées : *L'Ingénue ; la Mélancolique ; l'Enjouée.*

Interprètes : Chassé, Jélyotte, Tribou ; Mlles Petitpas, Antier, Pélissier, Eremans, Fel, Bourbonnois.

Reprise en 1744. Le prologue est retouché. A l'acte de *l'Ingénue* on substitue celui de *l'Innocence* ; la 2e entrée retouchée s'appelle *la Délicatesse* et la dernière est conservée sous le titre de *l'Enjouement*.

Les Indes galantes, ball. hér., 3 a. et prol. — FUZELIER ; RAMEAU : 23 août 1735.

Sujet des actes : *le Turc généreux ; les Incas du Pérou ; les Fleurs,* fête persane.
Interprètes : Jélyotte, Chassé, Tribou, Dun, Cuygnier ; Mlles Pélissier, Antier, Eremans, Petitpas.
Reprises : 10 mars 1737 avec un 4e acte intitulé LES SAUVAGES ; décembre 1736 ; 1743-51-61.
Parodies nombreuses : *les Indes chantantes, les Indes dansantes* (Favart), 1751 ; *la Grenouillère galante ; le Bon Turc ; les Amours des Indes ; le Déguisement postiche,* de Carolet, et *l'Ambigu de la Folie,* de Favart (1743).
L'air des *Sauvages* est resté fameux : Dalayrac s'en est inspiré (V. p. 181).

Scanderberg, trag. lyr., 5 a. et prol. — H. DE LA MOTTE et DE LA SERRE ; REBEL et FRANCŒUR : 27 oct. 1735.
Le prologue et le 5e acte sont de J.-Ls-Ignace de La Serre, sieur de Langlade.
La décoration du 5e acte représentant une mosquée magnifique obtint plus de succès encore que la musique. Elle était de Servandoni.
Interprètes : Tribou (Scanderberg), Chassé (Amurat), Jélyotte (le Muphti), Dun (Osman) ; Mlles Antier (Roxane), Pélissier (Servilie) et Eremans.

Les Voyages de l'Amour, ballet, 4 a. et prol. — LECLERC DE LA BRIÈRE ; BOISMORTIER : 3 mai 1736.
Sujet : *l'Amour et Zéphyre* (prologue) ; 1. *le Village ;* 2. *la Ville ;* 3. *la Cour ;* 4. *le Retour.*
Le 4 juin 1736, nouvel acte de *la Ville.*

Les Romans, ball. hér., 3 a. et prol. — Mel DE BONNEVAL ; NIEL : 23 août 1736.
Sujet : *la Fiction* (prologue) ; 1. *la Bergerie ;* 2. *la Chevalerie ;* 3. *la Féerie.*
Le 23 septembre 1736, on y ajoute *le Roman merveilleux.*
Bien que cet ouvrage de Niel ait obtenu du succès, l'existence de ce compositeur nous est à peu près inconnue. On sait seulement qu'il enseignait la musique à Paris.

Les Génies, ballet, 4 a. et prol. — FLEURY ; Mlle DUVAL : 18 oct. 1736.
Mlle Duval accompagnait elle-même sur le clavecin de l'orchestre l'œuvre qu'elle avait composée et qu'on représenta seulement neuf fois.

Le Triomphe de l'Harmonie, ball. hér., 3 a. et prol. — LEFRANC DE POMPIGNAN ; GRENET : 9 mai 1737.
Sujet : *l'Harmonie, la Paix et l'Amour,* prologue ; 1. *Orphée ;* 2. *Hylas ;* 3. *Amphion.*
Interprètes : Tribou, Chassé, Jélyotte, Dun ; Mlles Petitpas, Fel, Pélissier et Eremans.
Ballet : Dumoulin, Dupré, Mlle Sallé.
Reprises : 23 janvier 1738 et 14 juillet 1746.

Castor et Pollux, trag. lyr., 5 a. et prol. — GENTIL-BERNARD ; RAMEAU : jeudi 24 oct. 1737.
Interprètes : Mlle Eremans (Minerve), Mlle Fel (l'Amour), Mlle Rabon (Vénus),

Le Page (Mars), dans le prologue. Tribou (Castor), Chassé (Pollux), Mlle Pélissier (Télaïre), Mlle Antier (Phœbé), Dun, Albert, Bérard, Cuvillier (Grand Prêtre), Mlle Sallé (Hébé) et Mlle Petitpas (un Plaisir, une Ombre heureuse et une Planète).

Reprises : 1754-64-72 et 78.

L'air *Tristes apprêts*, le chœur *Que tout gémisse* et le chœur des démons du 3e acte comptent parmi les plus belles inspirations de Rameau. Candeille eut soin de respecter ces trois morceaux, lorsqu'il refit la musique de cet opéra, en 1791.

L'admirable chœur *Brisons tous nos fers* est le plus ancien modèle de nos chœurs syllabiques.

Les Caractères de l'Amour, ball. hér., 3 a. et prol. — Ferrand, Tannevot et Pellegrin; Colin de Blamont : 15 avril 1738.

Sujet : *Vénus à Cythère*, prol. de Ferrand; 1. *l'Amour volage* (paroles de Ferrand); 2. *l'Amour jaloux* (Tannevot); 3. *l'Amour constant* (Pellegrin).

Interprètes : Mlles Julie (Vénus), Bourbonnois et Dun (prologue); Chassé, Jélyotte, Tribou, Cuvillier, Dun; Mlles Eremans, Fel, Antier, Pélissier, Julie et Bourbonnois.

Ballet par l'élite des sujets de la danse.

Reprises : 13 novembre 1738 et 15 juillet 1749.

La Paix, ballet, 3 a. et prol. — Roy; Rebel et Francœur : 29 mai 1738.

Les auteurs y ajoutèrent *Nirée* le 22 juillet 1738, après avoir déjà remplacé leur 1er acte par celui de *la Fuite de l'Amour;* mais, en dépit de leurs efforts, ils ne purent faire jouer leur *Ballet de la Paix* plus de trente et une fois.

Les Fêtes d'Hébé *ou les Talents lyriques*, ballet, 3 a. et prol. — Mondorge et divers auteurs; Rameau : 21 mai 1739.

Sujet des 3 entrées : *la Poésie*; *la Musique; la Danse*. Cette dernière est la meilleure.

Reprises : 1747-56 et 64.

Parodies : *les Talents comiques*, de Pannard (1739); *idem*, de Valois d'Orville (1747); *l'Amour impromptu*, de Favart (1756) et *le Prix de l'Amour*, d'Aragnon et Clément (1756).

Zaïde, reine de Grenade, ball. hér., 3 a. et prol. — L'abbé de Lamarre; Royer : 3 sept. 1739.

Interprètes : Albert, Lepage, Tribou, Jélyotte; Mlles Fel, Coupée, Pélissier, Eremans.

Ballet : D. Dumoulin, Dupré, etc.; Mlles Sallé, Petit, etc.

Le 27 octobre 1739 on ajoute à ce ballet *Momus amoureux*, du même auteur.

Reprises : 1745-56 et 70.

Dardanus, trag. lyr., 5 a. et prol. — Leclerc de La Bruère; Rameau : 19 nov. 1739.

Interprètes : Mlles Eremans (Vénus), Pélissier (Iphise), Fel; Jélyotte (Dardanus), Albert (Anténor) et Lepage.

Reprises, avec des changements importants : 21 avril 1744-60-68-86. Cent huit représentations de suite en 1768.

Parodie de Pannard et Favart : 1740.

Le beau duo *Mânes plaintifs* et le trio des Songes sont justement célèbres.

Nitétis, trag. lyr., 5 a. et prol. — De La Serre; Mion : mardi 14 avril 1741.

Mion, professeur de chant, était le neveu et l'élève de Lalande. Son opéra ne fut représenté que onze fois. Il était cependant chanté par Lepage (Amasis), Jélyotte (Cambyse), Albert (Phanès); Mlles Pélissier (Nitétis), Eremans et Fel.

Le Temple de Gnide, pastor., 1 a. — Bellis et Roy; Mouret : 31 oct. 1741.

Cette pastorale, chantée par Albert (Hylas), Mlle Fel (Thémire) et Mlle Chevalier (Vénus), et dans laquelle Mlle Cochois exécuta le pas final des Caractères de la danse, fut reprise le 30 janvier 1742 et suivie de :

Les Amours de Ragonde, com. lyr., 3 a. — Néricault-Destouches; Mouret : 30 janvier 1742.

Sujet : *la Soirée de Village; les Lutins; la Noce et le Charivari.*

Interprètes : Cuvillier (Ragonde), Mlle Coupée (Colette), Albert (Lucas), Jélyotte (Colin), Bérard, Mlle Bourbonnois.

Ballet : Mlle Camargo.

Reprises : 12 février 1743 et 1753.

Destouches composa ce divertissement pour les nuits de Sceaux en 1714 et l'intitula *le Mariage de Ragonde et Colin* ou *la Veillée de Village.* Il a désavoué les changements faits à sa comédie lyrique.

Isbé, pastor. hér., 5 a. et prol. — La Rivière; Mondonville : 10 avril 1742.

Interprètes : Mlle Lemaure (Isbé), Jélyotte (Alcidon), Lepage (Adamas), Albert, Cuvillier; Mlles Fel, Eremans, Coupée, et dans le prologue Mlles Julie (l'Amour), Bourbonnois aînée (la Volupté) et Eremans (la Mode).

Don Quichotte chez la Duchesse, ball. com., 3 a. — Favart; Boismortier : 12 fév. 1743.

Interprètes : Bérard (D. Quichotte), Cuvillier (Sancho), Mlle Fel (Altisidor), Person (Merlin), Albert; Mlles *Clairon* et Gondré (Amantes enchantées).

Cet ouvrage ne se maintint pas longtemps au répertoire.

Sous ce même titre, Pannard avait donné, neuf ans auparavant, un ballet-pantomime à l'Opéra-Comique.

Le Pouvoir de l'Amour, ballet, 3 a. et prol. — Lefebvre de Saint-Marc; Royer : 23 avril 1743.

Cet opéra-ballet ne réussit point.

Les Caractères de la Folie, ballet, 3 a. et prol. — Duclos; Bury fils : 20 août 1743.

Prologue (*A Cythère*). Sujet des 3 actes : *l'Astrologie; l'Ambition; les Caprices de l'Amour.*

Interprètes : Chassé, Jélyotte, Albert; Mlles Coupée, Bourbonnois, Chevalier, Fel, Julie et Lemaure.

Ballet : D. Dumoulin; Mlles Carville, Lebreton, Dallemand aînée et Camargo.

Reprise : 6 juillet 1762 avec *Hylas et Zélis*, paroles de Voisenon, musique de Bury, qui était élève de Colin de Blamont, son oncle.

L'École des Amants, ballet, 3 entrées et prol. — Fuzelier; Niel : 11 juin 1744.

Sujet : *l'Amour, la Jalousie, l'Espérance*, prologue; 1. *la Constance couronnée*; 2. *la Grandeur sacrifiée*; 3. *l'Absence surmontée.*

Reprise : 27 avril 1745 avec une 4e leçon intitulée : *les Sujets indociles.*

Les Augustales, prologue. — Rebel; Francœur : 15 nov. 1744.

Ce prologue, composé à l'occasion de la maladie de Louis XV et pour fêter sa convalescence, remplaça celui d'*Acis et Galatée.* La partition en a été gravée.

Zélindor, roi des Sylphes, ballet, 1 a. et prol. — Paradis de Moncrif; Rebel et Francœur : 10 août 1745.

On le représenta d'abord à Versailles le 17 mars 1745. A Paris on le donna avec l'acte de *la Provençale.*

Interprètes : Jélyotte (Zélindor), Mlle Chevalier (Zirphée), Albert, Mlle Coupée. Le prologue était chanté par Poirier (le Génie de la France) et Mlle Chevalier (la Muse de l'Histoire).

Reprises : 1746-47-49-50-52 et 1754. Cet acte entra souvent dans la composition des spectacles où ne figuraient que des fragments.

Parodie : *Zéphire et Fleurette,* de Pannard, Favart et Laujon : 1754.

La Félicité, ballet, 3 a. — Roy; Rebel et Francœur : 10 juillet 1745.

Il fut représenté à Versailles le 16 et le 24 mars 1745 et donné ensuite à Paris. « Allonger les danses et raccourcir les jupes des danseuses, » dit à la fin du spectacle un homme d'esprit, — « voilà ce qu'il aurait fallu faire pour empêcher cet opéra-ballet de tomber. »

Jupiter, vainqueur des Titans, trag. lyr., 5 a. et prol. — De Bonneval; Colin de Blamont et Bury : 1745.

Représenté à Versailles le 11 décembre 1745, cet opéra fut-il donné à Paris le 5 septembre 1745, comme l'indique Castil-Blaze? En tout cas, il n'obtint aucun succès et la partition n'en a point été gravée.

Les Fêtes de Polymnie, ball. hér., 3 a. et prol. — Cahusac; Rameau : 12 oct. 1745.

Interprètes : Jélyotte, Chassé, Lefebvre, Lepage; Mlles Chevalier, Fel, Romainville et Coupée.

Ballet : Dupré, Dumoulin, Maltaire, Teissier; Mlles Puvignée, Dallemand et Camargo.

Reprise en 1753, selon de Léris.

Le Temple de la Gloire, fête en 3 a. et prol. — Voltaire; Rameau : 7 déc. 1745.

Cet opéra-ballet fut représenté d'abord à Versailles, le 27 novembre 1845, et repris le 19 avril 1746, bien qu'il n'eût guère obtenu de succès.

On connaît ce mot piquant de Voisenon : Voltaire lui demandait s'il avait vu *le Temple de la Gloire*. — J'y suis allé, répondit l'abbé ; elle n'y était point : je me suis fait écrire.

Scylla et Glaucus, trag. lyr., 5 a. et prol. — D'Albaret ; Leclair : 4 oct. 1746.

Danseur avant de devenir violoniste, Leclair manquait de génie dramatique ; mais quelques-unes de ses sonates renferment de belles pages. Celle en *ut* mineur contient une élégie célèbre et connue sous ce titre : *Tombeau de Leclair*.

L'Année galante, opéra-ballet, 4 a. et prol. — Roy ; Mion : 11 ou 13 avril 1747.

Cet opéra-ballet fut composé à l'occasion du second mariage du Dauphin et représenté d'abord à Versailles, le 13 et le 20 février 1747.

Daphnis et Chloé, pastor., 3 a. et prol. — Laujon ; Boismortier : 28 sept. 1747.

Interprètes principaux : Chassé, Jélyotte (Daphnis) ; Mlles Fel (Chloé), *Metz* et Coupée.

Reprise en 1752, avec des changements.

Les Bergers de qualité, parodie de Gondot, 1752.

Zaïs, ball. hér., 4 a. et prol. — Cahusac ; Rameau : 29 fév. 1748.

Interprètes : Jélyotte (Zaïs), Mlle Fel (Zélidie), Mlles Romainville et Chefdeville ; Albert, Poirier et Lepage.

Reprises avec des changements : 23 avril 1748-61-69.

Pygmalion, 1 a., ajusté par Balot de Sovot ; Rameau : 27 août 1748.

C'est le sujet de la dernière entrée du Ballet de La Motte : *le Triomphe des Arts*. Balot de Sovot en rajusta les paroles, et la musique de Rameau en fit la fortune.

Interprètes : Jélyotte (Pygmalion) ; Mlles Romainville (Céphise), Coupée (l'Amour) et Puvignée (la Statue animée). Dans le Ballet, c'est Marchand qui remplissait le rôle du Tambourin.

On introduisit *Pygmalion* à la suite du *Carnaval et la Folie* et de plusieurs autres ouvrages.

Parodie : *l'Origine des Marionnettes*, 1753.

Fragments de différents ballets : 10 sept. 1748.

Cette représentation était ainsi composée : Prologue des *Amours de Vénus* (7 septembre 1712) ; *les Soirées de l'Été* (12 juin 1716) ; *l'Estime*, acte des *Amours déguisés* (22 août 1713) et *Pygmalion* de Balot et Rameau.

Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, *ou les Dieux d'Égypte*, ball. hér., 3 a. et prol. — Cahusac ; Rameau : 5 nov. 1748.

Cet opéra-ballet fut donné d'abord à Versailles, le 15 mars 1747, à l'occasion du second mariage du Dauphin.

Interprètes : Jélyotte, Lepage, Poirier ; Mlles Chevalier, Fel, Romainville, Coupée.

Ballet : Dumoulin, Dupré, Lany, Teissier; M[lles] Camargo et Dallemand.

Reprise en 1754. Il en parut alors deux parodies : *les Franches-Maçonnes*, de Poinsinet, et *le Prix des Talents.*

Platée *ou Junon jalouse,* ballet bouffon, 3 a. et prol. — Autreau et Balot de Sovot; Rameau : 4 fév. 1749.

Ce ballet fut d'abord représenté à Versailles, le 31 mars 1745.

Le prologue a pour titre : *la Naissance de Vénus.* La jalousie de Junon forme le sujet de la pièce.

Interprètes : Latour (Platée), Lepage, Person (Jupiter), M[lle] *Jacquet* (Junon), Poirier (Mercure), Lamarre (Momus), M[lle] Fel (la Folie), M[lle] Coupée. — M[lle] *Rosalie* remplissait le rôle de l'Amour, dans le prologue.

Danses par tout le corps de ballet.

Reprises : 1750-55.

C'est dans *Platée* que se trouve un chœur imitant le cri des grenouilles; il n'a que quelques mesures; mais il n'en mérite pas moins une mention particulière. (V. p. 132.)

Naïs, opéra en 3 a. et prol. — Cahusac ; Rameau : 22 avril 1749.

Cet opéra-ballet fut composé pour fêter la paix d'Aix-la-Chapelle. Le prologue, intitulé *l'Accord des Dieux,* représente les Titans vaincus et se terminait par un quadrille des Peuples de la Terre.

Interprètes : M[lle] Fel (Naïs), Jélyotte (Neptune), Person (Palémon), Chassé (Télénus), Poirier, Lepage, M[lles] Coupée et Puvignée.

Ballets par l'élite des sujets de la danse.

Reprise : 1764.

L'ouverture pittoresque de cet opéra est une des innovations de Rameau. (V. p. 132.)

Le Carnaval du Parnasse, ball. hér., 3 a. et prol. — Fuzelier; Mondonville : 23 sept. 1749.

Interprètes : Jélyotte, Chassé, Albert, Latour, Lepage, Person; M[lles] Fel, Romainville, Chevalier, Coupée et Victoire.

Ballet : Dupré, Lany, Mion, Hamoche, etc.; M[lles] Beaufort, Camargo, etc.

Reprises : 1750-55 et 59.

Parodie : *le Carnaval d'Été,* de Morambert et Sticotti, mus. de Gilbert, 1759.

Le Carnaval du Parnasse est le premier ouvrage que fit représenter la ville de Paris, à qui Louis XV venait de confier la direction de l'Académie de musique. Tréfontaine et ses associés avaient été dépossédés de cette direction en vertu d'une lettre de cachet signifiée le 27 août 1749. (V. p. 312.)

Zoroastre, trag. lyr., 5 a. *sans prol.* — Cahusac; Rameau : vendredi 5 nov. (frères Parfaict) ou 5 déc. (livret) 1749.

Interprètes : Jélyotte (Zoroastre), Chassé (Abramane), M[lle] Fel (Amélite), M[lle] Chevalier (Érinice), Person (Zopire), M[lles] Jacquet et Duperey ; Poirier, Cuvillier, Latour, Lepage, Lefebvre; M[lles] Coupée, Dalière et Rollet. — Danses à chaque acte par Dupré, Lany, M[lle] Camargo et tout le corps de ballet.

Reprises, avec des changements considérables : 19 janvier 1756 et 1770.

Parodie : *Nostradamus,* coup d'essai de Taconnet, alors machiniste à l'Opéra (1756).

Léandre et Héro, trag. lyr., 5 a. et prol. — Lefranc de Pompignan; marquis de Brassac : 5 mai 1750.

Interprètes : Chassé (Athamas), Jélyotte (Léandre), Albert, Selle, Person; Mlles Chevalier (Thermilis), Fel (Héro) et Lemière (l'Amour).

Ballet par l'élite des sujets de la danse.

Almasis, ballet, 1 a. — Moncrif; Royer : vendredi 28 août 1750.

Cet opéra-ballet fut représenté d'abord à Versailles sur le théâtre des Petits Appartements, le lundi 26 février 1748.

Interprètes à Paris : Mlle Chevalier (Almasis), Chassé, Lepage et Mlle Lemière.

Ballet : on y voyait figurer *Vestris* et *Sodi.*

Ismène, pastor. hér., 1 a. — Moncrif; Rebel et Francœur : vendredi 28 août 1750.

Cet ouvrage fut donné pour la première fois sur le théâtre des Petits Appartements, à Versailles, au mois de décembre 1747, et joué devant la cour avec *Almasis* le 10 mars 1748.

Interprètes : Mlle Coupée (Ismène), Chassé (Daphnis), Mlle Jacquet (Chloé).

Les divertissements étaient dansés par Lany et *Vestris*; Mlles Puvignée et Lany.

Reprises : 18 février 1751-59 et 73.

A cette représentation du 28 août 1750, outre *Almasis* et *Ismène*, on donna encore pour la première fois *Linus*, acte nouveau de l'*Empire de l'Amour* (14 avril 1733).

Titon et l'Aurore, ballet (op.), 1 a. — Roy; de Bury : 18 février 1751.

Cet ouvrage formait le 3e acte du ballet *les Fêtes de Thétis* représenté à Versailles devant le roi, le 14 et le 22 janvier 1750, et mis en musique par Colin de Blamont.

Interprètes : Mlle Lemière (Hébé), Jélyotte (Titon), Mlle Romainville (l'Aurore) et Lepage (le Soleil).

Æglé, pastor., 1 a. — Laujon; de Lagarde : 18 fév. 1751.

Lagarde était maître de musique des enfants de France.

Cette pastorale fut aussi représentée d'abord à Versailles (30 mars 1748 et 25 février 1750).

Interprètes : Chassé (Apollon), Mlle Fel (Æglé), Mlle Jacquet (la Fortune).

Reprise : 2 décembre 1751.

Les Génies tutélaires, divertissement composé à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne : Paradis de Moncrif; Rebel et Francœur : 21 sept. 1751.

La Guirlande *ou les Fleurs enchantées,* ballet, 1 a. — Marmontel; Rameau : mardi 21 sept. 1751.

Interprètes : Jélyotte (Myrtil), Mlle Fel (Zélide) et Person (Hilas).
Ballet : Lany, Vestris, Beat ; Mlles Lany, Vestris, Puvignée, etc.
Reprise : 1762 (de Léris).
Cet acte fut ajouté aux *Indes galantes* qu'on reprenait. (V. 23 août 1735.)

Acante et Céphise *ou la Sympathie*, past. hér., 3 a. — MARMONTEL ; RAMEAU : jeudi 18 nov. (livret), ou 19 nov. 1751.
Cette pastorale fut composée à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne ; elle est précédée d'une ouverture dans laquelle Rameau « a essayé de « peindre, autant qu'il est possible à la musique, les vœux de la nation et les « réjouissances publiques à la nouvelle de la naissance du prince. » (V. p. 132.)

Fragments, composés de *Pygmalion* (27 août 1748), d'*Æglé* (18 fév. 1752) et de *la Vue*, acte du ballet intitulé *les Sens* (5 juin 1732) : 2 déc. 1751.

La Serva padrona, intermède comique, 2 a. — TULLIO ; PERGOLÈSE : mardi 1er août 1752.
Interprètes : Pierre Manelli et Anna Tonelli.
Dès le 4 octobre 1746, les comédiens italiens avaient fait entendre cet ouvrage, qui fut traduit par Baurans et représenté pour la première fois en français le 14 août 1754.

Il Maestro di Musica, interm. ital., 2 a. — ; : 19 sept. 1752.
Cet opéra fut précédé d'*Alphée et Aréthuse*, acte du ballet d'*Aréthuse* repris avec le prologue des *Fêtes de l'Été*, le 22 août précédent.
Interprètes : Jos. Cosimi (il Maestro di Musica), Anna Tonelli ; P. Manelli (l'Impresario).
Cet opéra, traduit par Baurans, fut représenté en français au Théâtre italien le 31 mai 1755. *Le Maître de Musique* reparut, modifié, le 7 mars 1757.

Les Amours de Tempé, ball. hér., 4 entrées sans prol. — CAHUSAC ; DAUVERGNE : jeudi 9 nov. 1752.
Sujet : 1. *Le Bal ou l'Amour discret* ; 2. *la Fête de l'Hymen ou l'Amour timide* ; 3. *l'Enchantement favorable ou l'Amour généreux* ; 4. *les Vendanges ou l'Amour enjoué.*
Parodie : *les Couronnes ou l'Amant timide,* de Renout, 1752.

La Finta Cameriera, interm. ital., 1 a. — BARLOCCI ; LATILLA : 30 nov. 1752.
Cet opéra fut écrit et donné à Rome en 1743.
Interprètes : Lazzari (Pancrazio), Manelli (don Calascione), Guerrieri (Findilo) ; Mlle Lazzari (Erosmina), Mlle Rossi (Giocondo), Mlle A. Tonelli (Betta).

La Donna superba, interm. ital., 2 a. — ; : 19 déc. 1752.

Titon et l'Aurore, pastor. hér., 3 a. et prol. — H. DE LA MOTTE et l'abbé DE LAMARRE ; MONDONVILLE : mardi 9 janv. 1753.

Le sujet du prologue est Prométhée qui ravit le feu du ciel pour animer les hommes : les vers en sont d'Houdar de La Motte. La pièce est de Lamarre.

Interprètes : Chassé (Prométhée), Mlle Coupée (l'Amour) dans le prologue ; Jélyotte (Titon), Mlle Fel (l'Aurore), Chassé (Éole), Mlle Chevalier (Palès), Mlle Coupée (l'Amour), Poirier, Person, Gelin.

Ballet : Laval, Vestris, Dupré, Desplaces ; Mlles Lany, Carville, Vestris, etc.

Reprise : 1763.

Parodies : *Raton et Rosette*, de Favart (1753) ; *le Rien*, de Vadé (1753) ; *Totinet*, de Poinsinet (1753) ; *Titonnet* (1758).

Le Jaloux corrigé, opéra bouffon, 1 a. — Collé ; mus. arrangée par Blavet : 1er mars 1753.

On parodia dans cet acte dix ariettes italiennes de *la Serva padrona*, d'*il Giocatore* et d'*il Maestro di Musica*. Blavet, le célèbre flûtiste de l'Opéra, écrivit les récitatifs, les divertissements et la musique du vaudeville final.

Interprètes : Manelli (Orgon), Mlle Victoire (Mme Orgon), Mlle Tonelli (Suzon).

Pour la première fois, Manelli et Mlle Tonelli chantèrent en français.

Cet ouvrage fut donné d'abord au château de Berni, chez le comte de Clermont, le 18 novembre 1752 ; on le représenta six fois à Paris.

Le Devin du Village, interm., 1 a. — Par. et mus. de J.-J. Rousseau : jeudi 1er mars 1753.

Ce gracieux ouvrage (V. p. 137) fut entendu à la suite du *Jaloux corrigé*. Il avait été d'abord représenté devant le roi, à Fontainebleau, le 18 et le 24 octobre 1752.

Interprètes : Jélyotte (Colin), Mlle Fel (Colette), Cuvillier (le Devin).

Danses par le corps de ballet.

Parodie : *Les Amours de Bastien et de Bastienne*, de Mme Favart et Harny : 4 août 1753. Succès.

Reprise : 22 avril 1779, avec de la nouvelle musique qui ne réussit pas et qu'on n'entendit qu'une fois.

La Scaltra Governatrice, op. burlesq. ital., 3 a. et ball. — ; Cocchi : jeudi 25 janvier 1753.

Interprètes : Manelli (Fazio), Mlle Rossi (Leonora), Mlle Tonelli (la Governatrice), Cosimi (le valet de Fazio), Guerrieri (Ottavio), Lazzari (Flaminio).

Ballet par l'élite des sujets de la danse.

Il Cinese rimpatriato, interm. ital., 1 a. — ; Selletti : 19 juin 1753.

Interprètes : Manelli, Mlles Anna et Catarina Tonelli.

Parodie : *le Chinois poli en France*, d'Anseaume, 1754.

La Zingara, interm. ital., 2 a. — ; Rinaldo de Capoue : 19 juin 1753.

Cet opéra, joué à la suite du *Chinois de retour*, fut interprété par Manelli, Cosimi et Mlle A. Tonelli.

Gli Artigiani arrichiti, interm. ital., 2 a. — ; Gaetano Latilla : 25 sept. 1753.

Interprètes : Manelli (Panicone), Mlle Lepri (Ciana), Cosimi (Sfrappa), Guerrieri (Sgrana), Mlle Catarina Tonelli (Fiammetta).

Il Paratajo (*la Pipée*), interm. ital., 2 a. — ; Nic. Jommelli : 25 sept. 1753.

Il fut représenté après *les Artisans de qualité.*

Interprètes : Manelli (Argone), Anna Tonelli (Clarissa), Cosimi (Floro), Cat. Tonelli (Fille).

Bertoldo in Corte, interm. ital., 2 a. — ; Vinc. Ciampi : 22 nov. 1753.

Interprètes : Mlle Lepri (Armira), Guerrieri (Emilio), Manelli (Bertoldo), Cosimi (Bertoldino), Anna Tonelli (Bertoldina), Catarina Tonelli (Cacasenno).

Parodie : *Bertholde à la ville*, de l'abbé de Lattaignant et Anseaume : 9 mars 1754.

L'immense plaisir avec lequel on écouta *Bertolde in corte*, que l'on donnait pour les adieux de la compagnie italienne dirigée par Bambini, détermina la ville de Paris à retenir ces artistes jusqu'au printemps suivant.

I Viaggiatori, interm. ital., 3 a. — ; Leonardo Leo : 12 fév. 1754.

Distribution : Manelli (Pancrace), Catarina Tonelli (Clarissa), Mlle Lepri (Emilia), Cosimi (Giramond), Guerrieri (Sigismond), Anna Tonelli (Fiammetta).

Aux opéras italiens que nous avons cités, il conviendrait d'en ajouter encore deux autres, selon de Léris : *le Médecin ignorant* et *Tracollo.*

Daphnis et Alcimadure, past. languedocienne, 3 a. — Paroles et musique de Mondonville : dimanche 29 déc. 1754.

Représenté d'abord à Fontainebleau le 29 octobre et le 4 novembre 1754, cet opéra languedocien fut donné à Paris précédé d'un prologue en vers français qui avait pour sujet l'Institution des Jeux floraux par Clémence Isaure. Ce prologue est de Voisenon.

Interprètes : Jélyotte, Latour et Mlle Fel, qui tous les trois étaient Gascons.

Cet opéra, traduit en vers français par Mondonville, reparut le 7 juin 1768 et en 1773, mais sans beaucoup de succès.

Alcimatendre, les Bergers de qualité, parodies.

Deucalion et Pyrrha, ballet, 1 a. — Sur une comédie de Poulain de Saint-Foix, par Morand; mus. de Giraud et P. Montan Berton : 30 sept. (livret) ou 5 oct. (de Léris) 1755.

Le père de l'auteur d'*Aline* et de *Montano et Stéphanie* est appelé par les auteurs du milieu du siècle dernier M. le Berton.

Fragments : 15 nov. 1755.

Ils se composaient du prologue et d'un tableau du *Carnaval et la Folie* (V. 3 janvier 1704) ; de *l'Enjouement,* acte des *Grâces* (V. 5 mai 1735) et du *Temple de Gnide ou le Prix de la Beauté* (V. 31 octobre 1741).

Célime *ou le Temple de l'Indifférence détruit par l'Amour,* ballet, 1 a. — Chenevières; d'Herbain : 28 sept. 1756.

Cet acte fut donné à la suite de *Zaïde* (V. 3 septembre 1739) qu'on reprenait pour la troisième fois.

Le chevalier d'Herbain était un amateur distingué.

Parodie : *la Capricieuse*, de Mailhol ; mus. de Mlle de Riancourt et lord T... : 1757.

Les Surprises de l'Amour, ballet, 3 a. — BERNARD ; RAMEAU : 31 mai 1757.

Sujet : 1. *l'Enlèvement d'Adonis ;* 2. *la Lyre enchantée ;* 3. *Anacréon.*

Les deux premiers actes avaient été représentés dès 1748 à Versailles, sur le théâtre des Petits Appartements ; mais ils furent considérablement modifiés. Le 12 juillet 1757, à l'acte de *la Lyre enchantée*, on substitua celui des *Sybarites*, dont les paroles sont de Marmontel.

Parodie de l'acte d'*Anacréon : la Petite Maison.*

Les Surprises de l'Amour furent le premier ouvrage que firent représenter Rebel et Francœur, à qui la ville de Paris céda la direction de l'Académie le 13 mars 1757 (V. p. 313).

Énée et Lavinie, trag. lyr., 5 a. — FONTENELLE ; DAUVERGNE : 14 fév. 1758.

Dauvergne, plus heureux et mieux inspiré que Colasse (V. 16 décembre 1690), vit sa musique applaudie.

Interprètes principaux : Larrivée (le Roi), Gélin (Turnus), Poirier (Énée), Pillot (le grand prêtre) ; Mlles Chédeville (Junon), Lemière (Vénus), Davaux (la Reine), Fel (Lavinie), Arnould (une Troyenne).

Parodie : *l'Embarras du Choix* : 1758.

Les Fêtes de Paphos, ball. hér., 3 a. et prol. — COLLÉ, LA BRUÈRE et VOISENON ; MONDONVILLE : 9 mai 1758.

Le prologue en fut supprimé au bout de quelques représentations.

Sujet : 1. *Les Amours de Vénus et d'Adonis ;* 2. *Bacchus et Érigone ;* 3. *l'Amour et Psyché.*

Parodie : *Les Amours de Psyché.*

Les Fêtes d'Euterpe, ballet, 3 a. — MONCRIF, DANCHET et FAVART ; DAUVERGNE : 8 août 1758.

Cet opéra-ballet se composait de *la Sibylle*, de Moncrif ; d'*Alphée et Aréthuse* (V. 14 juillet 1701) et de *la Coquette trompée*, de Favart.

L'acte d'*Alphée et Aréthuse*, qui avait été modifié par P.-Nic. Brunet, permit à cet auteur d'introduire dans *les Fêtes d'Euterpe* une nouvelle entrée qu'il intitula *le Rival favorable*, et que Dauvergne mit également en musique.

Les Fragments héroïques, ballet, 3 a. : 20 juillet 1759.

Ces nouveaux fragments comprenaient : 1° *Phaétuse*, 1 a. : FUZELIER ; Iso ; 1° *Zémide*, 1 a. : LAURÈS ; Iso ; 3° *Apollon, berger d'Admète*, acte du *Triomphe de l'Harmonie*, disent quelques auteurs, à tort selon nous (V. 9 mai 1737), mais dont les paroles sont, en tout cas, de Le Franc de Pompignan et la musique de Grenet.

Les Paladins, ballet, 3 a. — MONTICOUR ; RAMEAU : 12 févr. 1760.

Le sujet est tiré d'un conte de La Fontaine : *Le petit chien qui secoue des pierreries.*

Cet opéra-ballet ne réussit point.

Parodie : *les Pèlerins de la Courtille,* de Lemonnier, 1760.

Fragments : 24 juin 1760.

Ils étaient composés d'un prologue, d'*Æglé* (V. 18 février 1751) et de *l'Amour et Psyché.*

Le Prince de Noisy, ball. hér., 3 a. — La Bruère; Rebel et Francœur : 16 sept. 1760.

Ce ballet héroïque, inspiré par la comédie de J. Dumas d'Aigueberre qui porte le même titre, fut représenté devant le roi et sa cour, à Versailles, le 13 mars 1749, le 10 mars 1750 et le 17 mai 1752, avant de faire son apparition à Paris.

Canente, trag. lyr., 5 a. — La Motte arr. par de Curi; Dauvergne : 11 nov. 1760.

Interprètes principaux : Gélin, Pillot (Picus), Desentis; Mlles Lemière (Canente), Chevalier (Circé), Villette (l'Amour), etc.

La partition de Dauvergne n'obtint pas un plus long succès que celle de Colasse. (V. 4 novembre 1700).

Hercule mourant, trag. lyr., 5 a. et prol. — Marmontel; Dauvergne : 3 avril 1761.

Cet ouvrage ne fut donné qu'un petit nombre de fois.

L'Opéra de société, op.-ball., 1. a. — Gauthier de Mondorge; Giraud : 1er oct. 1762.

Giraud était attaché à l'orchestre de l'Académie; ses ouvrages ne se maintinrent pas au répertoire. (V. 30 septembre—5 octobre 1755.)

Polyxène, trag. lyr., 5 a. — Joliveau; Dauvergne : 11 janv. 1763.

Cet opéra est de Joliveau, « secrétaire perpétuel de l'Académie de musique », comme l'indique le livret, et il fut représenté peu de mois avant l'incendie de ce théâtre (6 avril 1763).

Interprètes principaux : Gélin (Pyrrhus), Pillot (Télèphe), Larrivée (la Jalousie); Mlles Arnould (Polyxène), Chevalier (Hécube).

Fragments : Prol. et *la Femme*, a. des *Fêtes de Thalie* (V. 14 août 1714) et *le Devin du Village* (V. 1er mars 1753) : 13 août 1765.

Aline, reine de Golconde, ball. hér., 3 a. — Sedaine; Monsigny : 10 ou 15 avril 1766.

Le sujet de cet opéra-ballet est emprunté au conte charmant de Boufflers.

Monté avec beaucoup de luxe, cet ouvrage de Monsigny n'obtint pas le succès du *Roi et le Fermier* (frais de mise en scène : 33,750 livres).

Interprètes : Legros (Usbeck), Larrivée (Saint-Phar); Mlles Arnould (Aline), Duranci (Zélis).

Reprises : 1772-79.

Fragments : *l'Italie* et *la Turquie*, actes de *l'Europe galante* (V. 24 octobre 1697), et *Zélindor* (V. 10 août 1745) : 17 juin 1766.

Les Fêtes lyriques, ball. hér. ainsi composé : *Anacréon*, 1 a. — CAHUSAC; RAMEAU; *Lindor et Isménie*, 1 a. — BONNEVAL; FRANCŒUR neveu; *Erosine*, 1 a. — MONCRIF; BERTON : 30 août 1766.

Anacréon, de Cahusac et Rameau, avait été représenté devant la cour, à Fontainebleau, le 23 octobre 1754. Cet acte diffère de celui des *Surprises de l'Amour* (V. 31 mai 1757).

Sylvie, ball. hér., 3 a. et prol. — LAUJON; BERTON et TRIAL : 11 nov. 1766.

La partition de Berton et Trial n'eut guère un meilleur sort que celle de Lagarde, pour qui Laujon avait écrit son opéra-ballet. La première *Sylvie* ne fut représentée que devant le roi, à Versailles, le 26 février 1749; elle n'a point été imprimée.

Thésée, 5 a. et prol. — QUINAULT; MONDONVILLE : 13 janv. 1767.

Mondonville n'avait conservé que les récitatifs de Lully et l'air d'Égée : *Faites grâce à mon âge*. A sa musique on préféra celle du dix-septième siècle. (V. 11 janvier 1675.)

Fragments lyriques : 18 août 1767.

Ils étaient ainsi composés : *Apollon et Coronis*, acte des *Amours des Dieux* (V. 14 septembre 1727); *le Feu* et *la Terre*, actes des *Éléments*. (V. 29 mai 1725.)

Les Fragments nouveaux : 11 oct. 1767.

Ils se composaient du prologue des *Amours des Dieux* (V. 14 septembre 1727) et de : 1° *Théonis ou le Toucher*, 1 a. — POINSINET; BERTON, TRIAL et GRENIER; 2° *Amphion*, 1 a. — THOMAS; DE LABORDE.

On accueillit fort mal ces *Fragments nouveaux*, plus mal encore que le *Thésée* de Mondonville.

Ernelinde, princesse de Norwége, trag. lyr., 3 a. — POINSINET; PHILIDOR : 24 nov. 1767. — Succès.

Sujet emprunté à l'opéra italien *Ricimero*.

Interprètes principaux : Legros (Sandomir), Larrivée (Ricimer), Gélin (Rodoald); Mme Larrivée (Ernelinde), Mlle Duplant.

Ballet dansé par Vestris, Lany, *Gardel*, Dauberval; Mlles Guimard, Heinel, Allard, Peslin et Pitrot.

L'instrumentation de cet opéra comporte deux parties de cor qui furent exécutées par les virtuoses Mozer et Sieber.

Reprise sous le titre de *Sandomir* : 24 janv. 1769.

Reprise sous le titre d'*Ernelinde* et en 5 actes, dont 2 de Sedaine : 1er juillet 1777. Philidor y introduit de nouveaux morceaux, entre autres le beau chœur : *Jurons sur nos glaives sanglants*.

Parodies : *Sans dormir*, 1769; *Berlingue*, de Despréaux et en style poissard, 1777.

La Vénitienne, com.-ball., 3 a. et prol. — LA MOTTE; DAUVERGNE : 20 nov. 1768. (V. 26 mai 1705.)

Omphale, trag. lyr., 5 a. et prol. — LA MOTTE; CARDONNE : 2 mai 1769. (V. 10 nov. 1701.)

La non-réussite de cet opéra n'empêcha point Cardonne de devenir en 1777 maître de la musique du roi.

Fragments : 8 août 1769.

1° *La Provençale*, acte des *Fêtes de Thalie*. (V. 14 août 1714.)

2° *Hippomène et Atalante* : BRUNET; VACHON.

3° *Anacréon*, acte des *Surprises de l'Amour*. (V. 31 mai 1757.)

La fréquence de ces représentations composées de fragments et les reprises d'anciens opéras avec de la musique nouvelle méritent d'être remarquées : depuis la retraite de Rameau, le répertoire languissait et n'offrait plus aucun intérêt.

Psyché, op., 1 a. — VOISENON; MONDONVILLE : 1er déc. 1769.

Cet opéra fut représenté à Fontainebleau le 21 octobre 1762, et l'on y vit une décoration toute garnie de pierreries. — C'est le sujet du 3e acte des *Fêtes de Paphos* remanié. (V. 9 mai 1758.)

Les spectacles du théâtre de la cour étaient alors d'une splendeur inouïe. Lors des fêtes données à l'occasion du mariage du Dauphin, on joua *la Tour enchantée*, ballet de Joliveau et Mme de Villeroi, mis en musique par Dauvergne (20 juin 1770). Quatre chars attelés chacun de quatre chevaux figurèrent pour la première fois sur notre scène lyrique, et plus de 800 acteurs, danseurs et comparses prirent part à l'action de *la Tour enchantée*.

Fragments : 6 juillet 1770.

1. Prologue des *Indes galantes* (V. 23 août 1735); 2. *Hylas et Zélis*, nouvel acte des *Caractères de la folie* (V. 20 août 1743); 3. *la Danse*, acte des *Fêtes d'Hébé*. (V. 21 mai 1739.)

Ce fut la première nouveauté qu'on donna dans la nouvelle salle du Palais-Royal dont l'inauguration eut lieu le 26 janvier 1770. (V. p. 310.)

Ismène et Isménias, trag. lyr., 3 a. — LAUJON; DE LABORDE : 11 déc. 1770.

On y introduisit une scène de *Médée et Jason*, ballet d'action de Noverre. Cet intermède, qui a beaucoup de rapport comme idée dramatique avec l'admirable pantomime d'*Hamlet*, fut exécuté avec un immense succès par Vestris (Jason), Mlle Allard (Médée) et Mlle Guimard (Créüse).

La Fête de Flore, op.-ball., 1 a. — RAZINS DE SAINT-MARC; TRIAL : 18 juin 1771.

Cet acte nouveau était précédé des *fragments* suivants :

1° Prologue de *Dardanus* (V. 19 novembre 1739); 2° *Alphée et Aréthuse* (V. 14 juillet 1701).

Reprises : 1771 et 1778.

La Cinquantaine, pastor., 3 a. — Fouques-Deshayes, dit Desfontaines; J.-B. de Laborde : 23 août 1771.

Cette pastorale fut reprise en 1772, selon les indications du catalogue Soleinne; elle fut cependant sifflée à son apparition, et Legros n'y chanta que par crainte de passer une *cinquantaine* de jours au For-l'Évêque.

Le Prix de la valeur, op.-ball., 1 a. — Joliveau; Dauvergne : 1er oct. 1771.

Cet acte fut renforcé de deux *fragments : l'Air*, acte des *Éléments* (V. 29 mai 1725); et *la Sibylle*, des *Fêtes d'Euterpe*. (V. 8 août 1758.)

Berton et Trial s'étaient démis de leurs fonctions d'entrepreneurs de l'Académie de musique à la fin de l'année 1769, et la ville de Paris avait repris la régie de ce théâtre dispendieux. Elle nomma pour l'administrer Berton, Trial, Dauvergne et Joliveau; voilà pourquoi l'on rencontre si souvent les noms de ces quatre auteurs dans la liste des opéras représentés, que nous donnons ici.

Amadis de Gaule, trag. lyr., 5 a. et prol. — Quinault; mus. nouv. de J.-B. de Laborde : 4 déc. 1771.

En sa qualité de valet de chambre du roi, de Laborde jouissait de beaucoup de crédit, et il en profitait pour imposer ses œuvres musicales.

Ballet héroïque : 10 juillet 1772.

Il était ainsi composé : 1° prologue et 1er acte des *Fêtes de l'Hymen* (V. 5 novembre 1741), et 2° *Æglé* (V. 18 février 1751).

Adèle de Ponthieu, trag. lyr., 3 a. — Razins de Saint-Marc; de Laborde et Berton : 1er déc. 1772.

Reprise et jouée en 5 actes, le 5 décembre 1775.

Piccinni s'inspira de ce livret en 1781.

Parodie : *Adèle de Pontoise.*

Endymion, ballet-pantomime réglé par Gaétan Vestris : 17 mars 1773.

Fragments héroïques : 16 juillet 1773.

1. *Ovide et Julie*, acte des *Amours des Dieux* (V. 14 septembre 1727), musique nouvelle de Cardonne;
2. *Le Feu*, acte des *Éléments* (V. 29 mai 1725);
3. *Les Sauvages*, acte des *Indes galantes* (V. 23 août 1735).

L'Union de l'Amour et des Arts, ball. hér., 3 a. — Lemonnier; Floquet : 7 sept. 1773. — Succès éclatant.

Sujet : 1. *Bathile et Chloé*; 2. *Théodore*; 3. *la Cour d'Amour.*

Interprètes : 1. Gélin, Mlle Beauménil (Chloé), Mlle Châteauneuf, Legros (Bathile), Durand, Chevallier.
2. Larrivée (Théophile), Mlle Duplant (Théodore), de La Suze (Léonce).
3. Mlle Larrivée (Aglaé), Legros (Floridan), Mlle Beauménil (Céphise), Larrivée (un vieillard), Mlle Châteauneuf (une vieille).

Danses : Vestris, Maximilien Gardel.

Début de Pierre Gardel et de M[lle] Dorival, le 14 septembre 1773.

Floquet fut demandé et amené sur la scène. C'est le premier compositeur qui reçut ce témoignage de l'enthousiasme du public, à l'Académie de musique.

Reprise : 1775.

La chaconne à 2/4 de *l'Union de l'Amour et des Arts* a joui d'une longue vogue.

Isménor, ball. hér., 3 a. — Desfontaines; Rodolphe : 17 nov. 1773.

C'est le début de ce corniste-compositeur qui enseignait le *solfége* aux pensionnaires de l'Académie de musique. Le Solfége de Rodolphe a survécu à ses opéras. — *Isménor* fut donné d'abord à Versailles.

Trois jours après la première représentation d'*Isménor*, on remit en scène sur le théâtre de la cour, à Versailles, *Bellérophon* (V. 31 janvier 1679), avec de la musique nouvelle composée par Berton et Granier. Les frais de ces soirées de gala, données à l'occasion du mariage du comte d'Artois, s'élevèrent à 350,000 livres. Jamais encore un opéra n'avait été monté avec une telle magnificence.

Sabinus, trag. lyr. en 5, puis en 4 a. — Chabanon; Gossec : 22 fév. 1774.

Cet opéra, représenté d'abord à Versailles, n'y réussit point. Le duc de Richelieu fit donner à l'Académie les costumes et les décors qui avaient servi pour le spectacle de la cour.

A la deuxième représentation, Chabanon retrancha un des cinq actes de sa tragédie lyrique; *Sabinus* n'en obtint pas plus de succès, ce qui fit dire à Sophie Arnould : « Le public est un ingrat de persister à s'ennuyer, quand on se met en quatre pour lui plaire. »

Iphigénie en Aulide, trag. lyr., 3 a. — Du Rollet, d'après Racine; Gluck : 19 avril 1774. — Succès éclatant.

Interprètes : Larrivée (Agamemnon), Legros (Achille), Colin (Calchas), M[lle] Duplant (Clytemnestre), Sophie Arnould (Iphigénie).

Ballets; *chaconne* écrite à la demande de Gaëtan Vestris.

Reprise le 11 janvier 1775 avec le dénoûment mis en action et de nouveaux airs de danse (non gravés).

Reprise le 15 avril 1822 : Dérivis, Lafeuillade, Bonel; M[me] Branchu; M[lle] Grassari.

Introduction des trombones à l'orchestre.

Orphée et Eurydice, dr. hér., 3 a. — Calsabigi, traduit par Moline; Gluck : 2 août 1774. — Succès.

Interprètes : Legros, Sophie Arnould, Rosalie Levasseur (l'Amour), puis M[lle] Mallet.

Ballet : Vestris, Gardel, M[lle] Heinel, M[lle] Vernier.

Reprises : 1783; 1859 (au Théâtre-Lyrique).

Parodie : *Roger Bontemps ou Javotte*, par Moline et d'Orvigny : 13 mai 1775.

Ce fut dans *Orphée* que Gluck introduisit la *harpe* dans l'orchestre et qu'il supprima le clavecin d'accompagnement. — Bertoni a réclamé la paternité de l'air : *L'espoir renaît dans mon âme.*

Azolan, *ou le Serment indiscret*, ball. hér., 3 a. — LEMONNIER; FLOQUET : 15 nov. 1774.

Interprètes : Larrivée, Legros, Beauvallet; Mlles Duménil et Rosalie.

Cet ouvrage ne réussit point et fut appelé *Désolant*. C'est aux représentations d'*Azolan* que les Gluckistes préludèrent aux combats qu'ils allaient livrer en faveur de leur musicien favori.

Céphale et Procris, ball. hér., 3 a. — MARMONTEL; GRÉTRY : 2 mai 1775.

Cet ouvrage fut représenté d'abord à Versailles et termina la série des spectacles d'étiquette donnés à l'occasion du mariage du dauphin avec Marie-Antoinette.

Interprètes : Larrivée (Céphale), Mlle Levasseur (Procris), Mme Larrivée (l'Aurore); Mlles Mallet, Châteauneuf, Duplant.

Le duo *Donne-la-moi* mérite une mention et révèle un compositeur original.

Reprise : 29 avril 1777.

Cythère assiégée, op.-ball., 3 a. — FAVART; GLUCK : 1er août 1775.

Quelque temps auparavant, le 28 février 1775, Gluck avait fait représenter à Versailles, sur le théâtre de la cour, *le Poirier*, autre opéra bouffon, dont le livret est de Vadé et Favart. Ces deux ouvrages n'obtinrent point de succès.

Fragments nouveaux : 26 sept. 1775.

1. *Alexis et Daphné*, 1 a. — CHABANON DE MAUGRIS; GOSSEC.
2. *Philémon et Baucis*, 1 a. — CHABANON DE MAUGRIS; GOSSEC.
3. *Hylas et Sylvie*, 1 a. — ROCHON DE CHABANNES; nouv. mus. de LEGROS et DÉSORMERY.

Médée et Jason, ball.-pantomime réglé par NOVERRE, 3 a. — (Granier?): 31 déc. 1775. — Grand succès.

Les trois rôles principaux furent remplis d'abord par G. Vestris, Mlles Allard et Guimard. (V. 11 déc. 1770.) Mlle Heinel prit ensuite le rôle de Médée.

N. B. — *Dans l'énumération qui va suivre, nous supprimerons la désignation de tragédie lyrique : nous nous contenterons de marquer le nombre des actes, quand il sera question d'un opéra tragique ou d'un ouvrage purement lyrique, et nous indiquerons par un simple* b *tout ballet-pantomime.*

Alceste, 3 a. — CALSABIGI et DU ROLLET, traducteur; GLUCK : 23 avril 1776.

Cette date, qui est la bonne, est empruntée aux registres de recettes de l'Opéra.

Interprètes : Rosalie Levasseur (Alceste), Legros (Admète), Moreau (Apollon), Gélin (le Grand Prêtre), Tirot (Evandre), La Suze.

Le 17 mai 1776, Mlle Laguerre s'empare du rôle d'Alceste.

Le 3e acte de cet opéra ne réussit point et fut plusieurs fois retouché, d'abord par Glück, puis par Gossec, qui écrivit l'air que chante Hercule.

Reprises : 1779-86-97-1825-1861 et 1866.

Les Romans, op.-ball., 4 a. — BONNEVAL; nouv. mus. CAMBINI : 30 juill. 1776.

Début malheureux du violoniste Cambini : son opéra ne fut joué que trois fois.

Les Caprices de Galathée, b. — NOVERRE; Granier : 30 sept. 1776.

Les rôles principaux par Lepic, M[lles] Guimard (la Bergère capricieuse), Allard et Peslin.—Ce ballet obtint beaucoup de succès. (V. Lettres de Noverre, t. II, p. 5.)

Fragments : 1. *Euthyme et Lyris*, 1 a. — BOUTILLIER; DÉSORMERY : 1[er] oct. 1776.
2. *Arueries ou les Isies*, 3[e] acte des *Fêtes de l'Hymen*. (V. 5 nov. 1748.)

Apelle et Campaspe, b., 1 a. — NOVERRE; RODOLPHE : 1[er] oct. 1776.

Le livret porte que ce ballet fut représenté à Fontainebleau le 30 octobre 1776, et Noverre le dédia à la reine.

Alain et Rosette, *ou la Bergère ingénue*, intermède. — BOUTILLIER; POUTEAU : 10 janv. 1777.

C'est le seul ouvrage dramatique de l'organiste Pouteau, petit-neveu de Forqueray.

Interprètes : Lainé (Alain), Durand (Lucas); M[lle] Beauménil (Rosette).

On écrit généralement *Lainez*; mais ce ténor signait *Lainé*, ainsi qu'en font foi les registres de l'Opéra.

Les Horaces, b.-tragéd., 5 a. — NOVERRE; STARZER : 21 janv. 1777.

Violoniste et chef d'orchestre, Starzer a composé beaucoup de musique de danse et la plupart des ballets que Noverre fit représenter à Vienne.

Fatmé *ou le Langage des Fleurs*, 2 a. — RAZINS DE SAINT-MARC; DEZÈDE : 15 mai 1777.

Armide, 5 a. — QUINAULT; GLUCK : 23 sept. 1777. — Demi-succès.

Interprètes : M[lle] Levasseur (Armide), Legros (Renaud), Larrivée (Ubalde), Lainé (Danois), Gélin (Hidraot), M[me] *Saint-Huberti* (Mélisse), M[lle] Durancy (la Haine).

Reprises : 1802, 1837.

Gluck a transporté dans *Armide* l'ouverture et plusieurs morceaux de sa partition italienne *Telemacco ;* le second air de la Haine est emprunté à l'air avec chœur que chante Pallas dans *Paride ed Elena*.

Myrtil et Lycoris, pastor., 1 a. — BOUTILLIER et BOCQUET; DÉSORMERY : 2 déc. 1777.

Interprètes : Lainé (Myrtil); M[lles] Beauménil (Lycoris), Gavaudan (Chloé) et Lebourgeois.

Cette pastorale fut très-goûtée du public.

Roland, 3 a. — QUINAULT et MARMONTEL; N. PICCINNI : 27 janv. 1778. — Succès.

Interprètes : M[lle] Levasseur (Angélique), Legros (Médor), Larrivée (Roland),

Lainé (Coridon), Moreau, Gélin ; Mlle Gavaudan (Bélise); Mlle Lebourgeois (Thémire).

La réussite de cet ouvrage provoqua la colère des Gluckistes et un redoublement d'épigrammes auxquelles les Piccinnistes répondirent avec beaucoup d'esprit.

La Fête chinoise, b. — Noverre; (Granier?) : 27 janv. 1778.

La Chercheuse d'esprit, b. — Max. Gardel ; : 1er mars 1778. — Succès.

Le sujet de ce ballet est exactement le même que celui de la jolie pièce de Favart :

> *Qui fit la Chercheuse d'esprit*
> Et n'en chercha point pour la faire.

Les Trois Ages de l'Opéra, prologue. — A. de Vismes; Grétry : 27 avril 1778.

De Vismes du Valgay venait d'être nommé directeur de l'Académie de musique (1er avril 1778). Il inaugura sa très-active administration en faisant représenter cette pièce de circonstance, qui ne réussit point. Lully, Rameau et Gluck, personnifient ces trois âges de la musique française.

On reprit ce soir-là *la Fête de Flore*. (V. 18 juin 1771.)

La Fête de village, intermède. — Desfontaines; Gossec : 26 mai 1778.

Le livret ne porte point le nom des auteurs.

La Provençale, 1 a. — Lafont; mus. nouv. de Candeille : 1er juin 1778. (V. 14 août 1714).

Le Due Contesse, op. ital. — ; Paisiello : 9 juin 1778.

Cet opéra de Paisiello inaugura la série des représentations de la compagnie de chanteurs italiens engagés par de Vismes ; il n'obtint qu'un demi-succès.

Interprètes : Caribaldi (Il Cavaliere della Piuma), Tosoni (Leandro), Focchetti (Prospero); Mmes Chiavacci (la Contessina) et Farnesi (Livietta).

Annette et Lubin, b., 1 a. — Noverre; (Granier?) : 9 juin 1778.

C'est le sujet de la comédie de Favart, emprunté lui-même à un conte de Marmontel.

Le Finte Gemelle, op. ital. en 2 a. — ; N. Piccinni : 11 juin 1778.

Interprètes : Caribaldi (Belfiore), Focchetti (Marescial); Mlle Chiavacci (Isabella), Mlle Baglioni (Olivetta).

Piccinni dirigea non-seulement cet ouvrage, mais tous ceux que firent entendre les artistes italiens. Cette compagnie de chanteurs assez médiocres était ainsi composée : Caribaldi et le jeune Viganoni, ténors; Poggi, Gherardi, Focchetti, basses ; Tosoni, baryton; Mmes Chiavacci, Rosina et Costanza Baglioni et Farnesi.

Les Petits Riens, b., 1 a. — Noverre ; Mozart : 11 juin 1778.

L'ouverture et onze des airs de danse de ce ballet ont été écrits par Mozart, qui ne dit pas si Noverre s'est adressé à J.-B. Rey pour arranger les autres morceaux de cette partition. (V. Mozart, Lettre du 9 juillet 1778.)

> Avec son opéra bouffon,
> L'ami de Vismes nous morfond.
> Si c'est ainsi qu'il se propose
> D'amuser les Parisiens,
> Mieux vaudrait rester porte close
> Que de donner si peu de chose
> Accompagné de *Petits Riens*.

Les représentations italiennes se donnaient les soirs où l'on ne chantait point d'opéra français.

Il Curioso indiscretto, op. ital. — ; Anfossi : 13 août 1778.
C'est le sujet de la comédie de N. Destouches, *le Curieux impertinent*.
Cet opéra ne plut pas beaucoup.

Ninette à la cour, b., 3 a. — Max. Gardel ; : 18 août 1778. — Succès.
C'est à peu près le même sujet que *le Caprice amoureux*, de Favart.
Max. Gardel y introduisit le pas des *Tricotets*, et par conséquent l'air de *Vive Henri IV*.
Reprise sous le titre de *Ninette ou le Caprice amoureux* : 15 juillet 1802.

La Frascatana, op. ital. en 3 a. — ; Paisiello : 10 sept. 1778.
Gherardi et Pinetti y chantèrent avec succès; aussi, le 14 septembre, cet ouvrage fut-il représenté à Versailles devant Leurs Majestés.

La Sposa collerica, op. ital., 2 a. — ; N. Piccinni : jeudi 8 oct. 1778.
Interprètes : Caribaldi (Pompeo); Gherardi (il Cavaliere); Clementina Chiavacci (la Baronessa) et Rosina Baglioni (Flaminia).
Cet intermède fit plaisir, et il fut représenté à Versailles devant la cour, le 2 novembre 1778.

La Finta Giardiniera, op. ital., 3 a. — ; Anfossi : 12 nov. 1778.
Le livret, imprimé avec une traduction française en regard du texte italien, ne donne pas le nom des interprètes, en sorte que nous ne pouvons indiquer la distribution des rôles.

La Buona Figliuola, op. ital. — Goldoni ; N. Piccinni : 7 déc. 1778.
Le sujet de *la Cecchina ossia la buona Figliuola* est emprunté au roman de *Paméla*.
Ce bel ouvrage fut écrit pour Rome en 1760. On y trouve des finales développés.
L'enthousiasme du public fut si grand à l'audition de cet opéra que Piccinni fut appelé sur la scène.

Hellé, 3 a. — Lemonnier (?); Floquet : 5 janv. 1779.

Mlle Laguerre, par sa mauvaise interprétation du rôle d'Hellé, accéléra la chute de cet ouvrage, qui ne fut joué que trois fois.

Il Geloso in cimento, op. ital., 3 a. — ; Anfossi : 18 janv. 1779.

Interprètes : Pinetti (Fabio), Gherardi (D. Perichetto), Tosoni (Rosbif), Focchetti (Paterio); Rosina Baglioni (Vittorina), Mmes Chiavacci (D. Flavia) et Farnesi (Modesta).

La Buona Figliuola maritata, op. ital., 3 a. — ; N. Piccinni : 15 avril 1779.

Il Vago disprezzato, op. ital. — ; N. Piccinni : 16 mai 1779.

Iphigénie en Tauride, 4 a. — Guillard; Gluck : 18 mai 1779. — Succès.

Interprètes : Mlle Levasseur (Iphigénie), Larrivée (Oreste), Legros (Pylade), Moreau (Thoas), Mlle Châteauvieux (Diane), Chéron (ministre de Thoas), Lainé (un Scythe).

Reprises : 1821 (10 septembre) pour les débuts d'Adolphe Nourrit; 1868 (26 novembre) au *Théâtre lyrique.*

Gluck a transporté dans *Iphigénie en Tauride* plusieurs morceaux de ses partitions italiennes : l'air *Je t'implore et je tremble* appartient au rôle de Circé dans *Telemacco*; l'air *O malheureuse Iphigénie!* est emprunté à *la Clemenza di Tito*; le chœur final n'est autre que celui de *Paride ed Elena.*

Les cymbales et la grosse caisse figurent pour la première fois à l'orchestre, et Gluck sait tirer de ces instruments de percussion un admirable parti.

L'Idolo Cinese, op. ital. — Lorenzi; Paisiello et N. Piccinni : 10 juin 1779.

C'est une vive satire religieuse dirigée contre le pape. Lorsqu'on eut expliqué aux Parisiens le sens caché de cette bouffonnerie, cet opéra monté avec beaucoup de pompe obtint un succès très-vif.

Le livret imprimé n'indique point comment furent distribués les rôles de cet opéra bouffon.

L'Amore soldato, op. ital., 3 a. — ; Sacchini : 8 juillet 1779.

Interprètes : Gherardi (D. Anselme), Viganoni (D. Faustino), Tosoni (Pasquino); Mmes Chiavacci (Ottavina), R. Baglioni (Semplicina) et Farnesi (Lisandrina).

La Toilette de Vénus, b. — Noverre ; (Granier ?) : 15 juillet 1779.

Il Cavaliere errante, op. ital. — ; Traetta : 4 août 1779.

Il Matrimonio per Inganno, op. ital., 2 a. — ; Anfossi : 30 sept. 1779.

Clementina Chiavacci y produisit beaucoup d'effet, et N. Piccinni composa pour elle un air de bravoure qu'elle plaça dans cet opéra, le dernier des ouvrages italiens qu'on entendit à l'Académie de musique en 1779.

Écho et Narcisse, 3 a. — Tschudi ; Gluck : mardi 21 sept. 1779.

L'air *O transport ! ô désordre extrême !* et l'hymne à l'Amour ont été intercalés dans *Orphée*. L'élégie de la nymphe est également remarquable.

Interprètes : Mlle Beauménil (Écho), Lainé (Narcisse), Legros (Cynire), Mlle Girardin (l'Amour) ; Chéron et Rousseau (Sylvains) ; Mlles Gavaudan et Joinville (amies d'Écho).

Reprises : avec un prologue et des changements, 8 août 1780 ; arrangée en 2 actes par Beaunier et Berton : 25 mars 1806.

Parodie : *les Narcisses ou l'Écot mal payé.*

Mirza, b., 3 a. — Max. GARDEL ; : 18 nov. 1779. — Succès éclatant.

Pièce de circonstance. Le drame se passe en Amérique, et les soldats de Washington y triomphent des Anglais. Mise en scène magnifique. Le rôle de Mirza était rempli par Mlle Guimard. Cette ballérine dansait un pas de caractère sur un solo de violon exécuté par Guénin. En l'absence de ce virtuose, un enfant de douze ans, Henri-Montan Berton, se charge de ce solo difficile qu'il enlève : tel fut le début de sa brillante carrière musicale.

Amadis de Gaule, de QUINAULT, réduit en 3 actes par Alph. DE VISMES ; mus. nouv. de Chrétien BACH : 14 déc. 1779.

J.-Chrétien Bach est le onzième fils de Jean-Sébastien. Il a écrit un certain nombre d'opéras italiens, et l'on a même traduit en français son *Orione* ; mais la chute d'*Amadis* en empêcha la représentation.

Médée, b., 3 a. — NOVERRE ; mus. nouv. de RODOLPHE : 30 janv. 1780.

Atys, de QUINAULT, arrangé en 3 actes par MARMONTEL ; mus. nouv. de N. PICCINNI : 22 fév. 1780.

Le grand succès de cet opéra ne se décida qu'après la troisième représentation.

Interprètes : Legros (Atys), Larrivée (Celœnus), Lainé (Idas), Durand (Morphée) ; Mlles Laguerre (Sangaride), Duplant (Cybèle), Châteauvieux (Mélisse) et Joinville.

Andromaque, de RACINE, arrangée en 3 actes par PITRA ; GRÉTRY : 6 juin 1780. — Demi-succès.

Dauberval en régla les ballets, qui furent très-applaudis, et y introduisit la *pyrrhique*.

Interprètes principaux : Mlle Levasseur (Andromaque), Legros (Pyrrhus), Larrivée (Oreste).

Les rôles d'Andromaque et de Pyrrhus étaient doublés par Mlle Laguerre et Lainé. Le rôle d'Andromaque est constamment accompagné par trois flûtes faisant harmonie entre elles.

Laure et Pétrarque, 1 a. — MOLINE ; CANDEILLE : 2 juill. 1780.

Cette pastorale lyrique avait été donnée à Marly le 24 octobre 1778.

Damète et Zulmis, 1 a. — DESRIAUX ; MAYER : 2 juill. 1780.

Antoine Mayer était d'origine bohémienne. Son opéra retouché fut repris le

24 septembre 1780; on en goûta la musique, mais le poëme ne réussit pas mieux sous sa seconde que sous sa première forme.

Érixène *ou l'Amour enfant,* past., 1 a. — VOISENON; M.-Ant. DÉSAUGIERS : 24 sept. 1780.

Le sujet de cette pastorale est emprunté au *Pastor fido.*

Marc-Ant. Désaugiers, père de l'illustre chansonnier, manquait de science musicale; mais il était doué du sentiment mélodique, et il a laissé quelques ariettes agréables.

Persée, de QUINAULT, arrangé en 3 actes par MARMONTEL; PHILIDOR : 27 oct. 1780.

Interprètes : Legros (Persée), Larrivée (Phinée), Lainé (Mercure); Mlles Levasseur (Andromède), Durancy (Méduse).

Cet ouvrage ne réussit pas, et cependant le chœur final du 2e acte, les chœurs des Éthiopiens et des Tritons, le duo de la tempête, le récitatif et l'air de Méduse sont des morceaux à placer à côté des belles pages de Gluck.

Mlle Durancy chanta le rôle de Méduse avec une telle fougue qu'elle mourut des funestes conséquences de son ardeur trop généreuse, à l'âge de 34 ans.

Le Seigneur bienfaisant, 3 a. — ROCHON DE CHABANNES; FLOQUET : 14 déc. 1780.

Le Pressoir ou les Fêtes de l'Automne, l'Incendie et *le Bal* : tels sont les épisodes caractéristiques de ces trois actes. Plus tard, en 1781, on ajouta l'acte de *la Fête au Château,* et, le 23 décembre 1782, on y plaça *le Retour du Seigneur dans ses terres.*

Interprètes : Legros (M. de Mersans), Lainé (Colin), Larrivée (Julien), Lays (le Bailli), Moreau (Sainville), Rousseau (le Prévôt); Mme Saint-Huberti (Lise), Mlle Girardin (Lucile).

C'est à Lays et à Mme Saint-Huberti que cet ouvrage dut de remporter un succès éclatant.

L'ouverture renferme un solo de galoubet que Noel Carbonel exécutait sur le théâtre, derrière le rideau.

Iphigénie en Tauride, 4 a. — DUBREUIL; PICCINNI : 23 janv. 1781.

Interprètes : Mlle Laguerre (Iphigénie), Larrivée (Oreste), Legros (Pylade), Moreau (Thoas), Lainé et Lays (Scythes); Mlles Joinville (Élise), Châteauvieux (Diane) et Gavaudan (Scythe).

L'air de Pylade, le rondeau *Cruel! et tu dis que tu m'aimes,* le trio, le récitatif et l'air *O barbare Thoas,* ainsi que le chœur des Prêtresses *Sans murmurer servons les Dieux,* méritent surtout d'être cités.

La Fête de Mirza, b., 4 a. — Max. GARDEL; : 22 fév. 1781. — Succès.

Au 4e acte, se trouvait intercalée *Émilie,* coméd. lyr. de GUILLARD, musique de ***.

Pour la première fois, on entend un solo de clarinette se détacher de la symphonie; exécuté par Michel Yost, ce solo fut tellement remarqué qu'il valut au virtuose le titre de *célèbre Michel.*

Apollon et Coronis, 1 a. — FUZELIER; J.-B. et Joseph REY : 3 mai 1781. — Succès.

Cet acte des deux frères Rey fut appelé bientôt *Coronis*, comme la pastorale de Baugé. (V. 23 mars 1691.) — Le soir de l'incendie de l'Opéra, le 8 juin 1781, *Coronis* terminait le spectacle. « Sauvez mon enfant! » s'écriait le chef d'orchestre J.-B. Rey, faisant allusion à sa partition nouvelle. Il eut la satisfaction de l'arracher aux flammes, grâce au dévouement du bibliothécaire Augustin Lefebvre.

La Fête de la Paix, b. allégorique. — CAMINADE; : 20 août 1781.

Cet ouvrage de Caminade de Castres, mis en musique par J.-B. Rey selon toute probabilité, fut représenté dans la salle des Menus-Plaisirs, où l'Académie de musique s'installa le 14 août 1781.

L'Inconnue persécutée, 3 a. — FARMAIN DE ROZOY, d'après Goldoni; ANFOSSI : 21 sept. 1781.

J.-B. Rochefort arrangea la partition d'Anfossi et y introduisit plusieurs morceaux de sa composition.

Interprètes : Chéron (le baron), Lays (Florival), Lainé (le chevalier), Mme Saint-Huberti (Laurette).

Adèle de Ponthieu, 3 a. — RAZINS DE SAINT-MARC; mus. nouv. de N. PICCINNI : 27 oct. 1781.

Cet opéra fut réduit en 3 actes comme dans le principe (V. 1er décembre 1772), et n'obtint pas de succès. Il fut donné dans la nouvelle salle, construite en quatre-vingt-six jours par Lenoir, sur le boulevard, tout près de la porte Saint-Martin. (V. p. 310.)

Interprètes : Larrivée (comte de Ponthieu), Moreau (Alphonse d'Est), Legros (Raymond); Mlle Laguerre (Adèle).

— 19 décembre 1781. — Castil-Blaze parle d'un ballet héroïque avec prologue, intitulé *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, comme ayant été représenté à cette date; mais le 19 décembre 1781 était un mercredi, jour où l'Opéra restait fermé. C'est donc avec raison que le catalogue de Soleinne fait figurer cette pièce de Caminade au nombre de celles qui ont été reçues à l'Académie et qui n'y ont jamais été jouées.

La Double Épreuve *ou Colinette à la cour,* 3 a. — LOURDET DE SANTERRE; GRÉTRY : mardi 1er janvier 1782. — Succès.

C'est le sujet de *Ninette à la cour*, copie de *Bertoldo in corte*. (V. 22 nov. 1753.)

Interprètes : Laìné (le prince Alphonse), Chéron (Julien), Lays (Bastien), Tirot (le bailli), Moreau (Fabrice); Mlles Laguerre (Amélie), Audinot (Colinette), Gavaudan (Justine), Joinville (Mathurine), Rosalie (une Bergère).

Reprise en 1810.

Thésée, de QUINAULT, arrangé en 3 actes par MOREL; mus. nouv. de GOSSEC : 28 fév. 1782.

Interprètes principaux : Mme Saint-Huberti (Æglé), Larrivée (Égée), Legros (Thésée), Mlle Duplant (Médée).

Gossec conserva l'air de Lully que chante Égée : *Faites grâce à mon âge,* et ce morceau fut préféré à tous les autres.

Électre, 3 a. — GUILLARD ; LEMOYNE : 2 juill. 1782.

Interprètes : Lays (Égysthe), Larrivée (Oreste), Lainé (Pylade) ; Mlles Duplant (Clytemnestre), Saint-Huberti (Chrysothémis).

Cette partition de Lemoyne est écrite dans la manière de Gluck et renferme deux chœurs énergiques.

Fragments : 24 sept. 1782.

1° *Le Feu,* acte des *Éléments* (29 mai 1725). — ROY ; EDELMANN.

2° *Ariane dans l'île de Naxos*, 1 a. — MOLINE ; EDELMANN.

3° *Daphné et Apollon*, 1 a. — PITRA ; MAYER. — Chute.

Edelmann, pianiste de talent et musicien distingué, vit seulement réussir son acte d'*Ariane,* dans lequel Mme Saint-Huberti conquit tous les suffrages.

L'Embarras des Richesses, 3 a. — LOURDET DE SANTERRE ; GRÉTRY : 26 nov. 1782. — Chute.

Mme Saint-Huberti remplissait le rôle de Rosette.

Lourdet de Santerre, qu'on avait surnommé *Lourdet sans tête,* avait emprunté le sujet de son opéra à la comédie de d'Allainval qui porte le même titre.

Renaud, de PELLEGRIN (V. 5 mars 1722), arrangé en 3 actes par LEBŒUF ; SACCHINI : 25 fév. 1783.

Framery a mis des paroles sur les morceaux de l'*Armida* que Sacchini transporta dans sa partition française.

Mlle Levasseur, chargée du rôle d'Armide, ne chanta que quatre fois cet opéra ; Mme Saint-Huberti prit sa place à la 5e représentation et y obtint un éclatant succès. La belle Mlle Maillard fit ses débuts à l'Académie dans le rôle d'Antiope. Les autres interprètes étaient : Legros (Renaud), Lays (Hidraot), Chéron, Moreau, Lainé, Rousseau et Chenard ; Mlles Joinville, Châteauvieux, Gavaudan et Lebœuf.

Reprise : 1802.

Péronne sauvée, 3 a. — DE SAUVIGNY ; DEZÈDE : 27 mai 1783.

Cet opéra ne réussit point : on y remarqua cependant deux chœurs dont l'animation contrastait avec les autres morceaux de ce froid ouvrage.

La Rosière, b., 3 a. — MAX. GARDEL ;   : 29 juill. 1783.

Ce ballet fut donné avec *Orphée,* qu'on remettait au théâtre, et en présence de la reine.

Alexandre aux Indes, 3 a. — MOREL DE CHÉDEVILLE ; LE FROID DE MÉREAUX : 26 août 1783.

C'est la traduction du livret de Métastase. La musique de l'organiste Méreaux

parut dépourvue d'originalité. La mise en scène de cet ouvrage était splendide, et 150 soldats du régiment de Biron y exécutaient les manœuvres militaires.

Interprètes : Lainé (Alexandre), Larrivée (Porus), Rousseau (Éphestion), Lays (Gandartès); M[lle] Maillard (Axiane).

Didon, 3 a. — Marmontel; N. Piccinni : 1[er] déc. 1783. — Grand succès.

Le sujet est emprunté au 4[e] livre de *l'Énéide*, et le plan de la pièce, à la tragédie de Lefranc de Pompignan et à la *Didone* de Métastase.

Cet opéra fut représenté le 16 octobre à Fontainebleau, avant d'être entendu à Paris.

Le seul beau rôle de l'ouvrage est celui de Didon; il fut rempli dans la perfection par M[me] Saint-Huberti. A la douzième représentation, une couronne tomba aux pieds de cette cantatrice dramatique; pareille ovation n'avait pas encore été décernée (16 janvier 1784).

L'Oracle, b. — Max. Gardel; : 11 janv. 1784.

Le sujet en est emprunté à la comédie de Saint-Foix.

La Caravane du Caire, 3 a. — Morel de Chédeville; Grétry : jeudi 15 janvier 1784.

Cet opéra, dont l'idée et le plan appartiennent au comte de Provence (Louis XVIII), fut d'abord représenté à Fontainebleau devant la cour, le 30 octobre 1783.

Mise en scène pittoresque; ballets remarquables, surtout la scène du bazar.

Interprètes : Chéron (Osman), Rousseau (Tamorin), Lays (Husca), Lainé (Saint-Phar), Larrivée (Florestan), Chardiny, Moreau; M[lles] Maillard (Zélime), Joinville (Almaïde), Audinot, Buret, Gavaudan sœurs.

Reprises nombreuses.

Chimène *ou le Cid*, 3 a. — Guillard, d'après P. Corneille; Sacchini : 9 fév. 1784. — Succès.

Cet opéra fut représenté d'abord sur le théâtre de la cour, à Fontainebleau, le 18 novembre 1783.

Le rôle de Chimène était rempli par M[me] Saint-Huberti qui s'y montra aussi parfaite que dans celui de Didon. Les autres interprètes étaient Lays (le Roi), Lainé (Rodrigue), Chéron (don Diègue), Rousseau (don Sanche).

Sacchini a utilisé dans cet ouvrage plusieurs morceaux de sa partition italienne *il grand Cid* (Londres, 1773). Un duo, dont la coupe a souvent été imitée, et une sorte de finale méritent une mention spéciale.

Tibulle et Délie *ou les Saturnales*, 1 a. — Fuzelier; mus. nouv. de M[lle] de Beaumesnil : 15 mars 1784.

C'est le sujet du 2[e] acte des *Fêtes grecques et romaines*. (V. 13 juillet 1723.)

La musique de cette ex-pensionnaire de l'Académie fut très-applaudie.

Interprètes : Rousseau (Tibulle), Chéron et Moreau; M[me] Saint-Huberti (Délie), M[lles] Rosalie (Plautine) et Gavaudan.

Les Danaïdes, 5 a. — Du Rollet et de Tschudi ; Salieri : lundi 26 avril 1784.

Cette première représentation, donnée en présence de la reine, fit 9,087 livres de recette à la porte.

Le livret en attribue la musique à Gluck et à Salieri ; mais l'auteur d'*Orphée* a déclaré qu'elle est en entier de son élève Salieri.— Le sujet en est emprunté à l'*Ipernestra* de Casalbigi.

Interprètes : Larrivée (Danaüs), Lainé (Lyncée), Moreau (capitaine des gardes); Mme Saint-Huberti (Hypermnestre).

Parodies : *les Petites Danaïdes*. Chanson pot-pourri de Désaugiers.

Reprise le 22 octobre 1817, en 4 actes et avec des retouches dues à M. Ant. Désaugiers. On y introduisit une bacchanale composée par Spontini. Interprètes : Dérivis, Nourrit, Alexandre et Mme Branchu.

Diane et Endymion, 3 a. — Espic de Lirau ; N. Piccinni : 7 sept. 1784.

C'est à peu près le sujet d'*Atys*, et il est traité froidement.

Interprètes : Lainé (Endymion), Moreau ; Mlle Maillard (Diane), Mme Saint-Huberti et en son absence Mme Castelnau (Isménie), Mlle Gavaudan (l'Amour).

La musique de cet opéra renferme des longueurs. Il n'en est resté que l'air de Diane : *Cesse d'agiter mon âme.*

Le Déserteur, b., 3 a. — Max. Gardel ; : 10 oct. 1784.

C'est la reproduction du chef-d'œuvre de Sedaine et Monsigny.

Dardanus, 4, puis 3 a. — Guillard, d'après La Bruère ; Sacchini : 30 nov. 1784.

C'est le sujet traité par Rameau. (V. 19 novembre 1739.)

Une mise en scène misérable et le mauvais vouloir de Morel, poëte influent à l'Opéra, mais dédaigné par Sacchini, contribuèrent à la chute de cet ouvrage, qui ne fut représenté que six fois.

Reprises : 1801, 1803.

Panurge dans l'île des Lanternes, 3 a. — Morel ; Grétry : 25 janv. 1785.

Le sujet de cet opéra bouffe, qui manque de gaieté, fut indiqué à Morel de Chédeville par le comte de Provence. — En 1800, Moutonnet-Clairfons publia *Panurge*, ballet comique en 3 actes et en vers libres de Fr. Parfaict, pour faire voir que l'opéra de Morel est un plagiat.

L'ouverture renferme de belles idées mélodiques et est répétée à la fin de l'ouvrage pour le grand ensemble imaginé par le chorégraphe Gardel.

Interprètes principaux : Lays (Panurge), Mme Saint-Huberti (Climène).

Pas de quatre dansé par Vestris, Gardel, Mlles Langlois et Saulnier : il fit la fortune de cet opéra, dont le succès resta d'abord indécis.

Pizarre *ou la Conquête du Pérou*, 5 a. — Duplessis ; Candeille : 3 mai 1785.

Les chœurs et les airs de danse en furent seuls applaudis.

Le Premier Navigateur *ou le Pouvoir de l'Amour*, b., 3 a. — Max. Gardel : 26 juill. 1785.

Ce ballet, emprunté au poëme de Gesner, obtint du succès.

Philidor avait écrit sur le même sujet un opéra qui ne fut point représenté.

Pénélope, 3 a. — MARMONTEL; N. PICCINNI : vendredi 9 déc. 1785.

Cet opéra, représenté d'abord à Fontainebleau, le 2 novembre 1785, n'obtint à Paris qu'un demi-succès. Le rôle principal et dominant en fut écrit pour Mme Saint-Huberti, qui était secondée par Lainé (Télémaque), Larrivée (Ulysse) et Chardini (Laërte).

On reprit cet ouvrage avec des changements, le 16 octobre 1787; mais il ne réussit pas mieux sous cette seconde forme.

Thémistocle, 3 a. — MOREL; PHILIDOR : 25 avril 1786.

Cet opéra, qui tomba, avait été représenté d'abord à Fontainebleau, le 13 octobre 1785.

Rosine, 3 a. — GERSIN; GOSSEC : 11 juill. 1786.

Interprètes principaux : Lays (Germond), Lainé; Mlles Dozon (Rosine), Desportes (Colin).

De son vrai nom, Mlle Dozon s'appelait Anne Cameroy. De vachère, elle devint cantatrice distinguée, grâce aux leçons qu'elle reçut à l'Ecole royale de chant et de déclamation, dirigée par Gossec.

Le Pied de bœuf, b. — Max. GARDEL; : 15 juill. 1786.

La Toison d'or, 3 a. — DESRIAUX; VOGEL : 29 août 1786.

Cette tragédie lyrique assez médiocre fut retouchée par Desriaux et donnée le 27 septembre 1786 sous le titre de *Médée à Colchos ou la Toison d'or*.

Interprètes principaux : Mlle Maillard (Médée), Mlle Dozon (Hypsiphile); Lays (Jason).

Les chœurs, écrits dans le style de Gluck, l'air d'Hypsiphile : *Hélas ! à peine un rayon d'espérance*, et l'air de Médée : *Ah ! ne me parlez plus d'amour*, furent les morceaux les plus remarqués de cet opéra.

Les Sauvages, b. — Max. et Pierre GARDEL; : 3 nov. 1786.

Phèdre, 3 a. — HOFFMANN; LEMOYNE : 21 nov. 1786.

Cet opéra fut d'abord représenté à Fontainebleau, le 26 octobre 1786.

Interprètes : Chéron (Thésée), Rousseau (Hippolyte); Mme Saint-Huberti (Phèdre).

Les Horaces, 3 a. — GUILLARD; SALIERI : 7 déc. 1786.

Calquée sur le chef-d'œuvre de P. Corneille, cette tragédie lyrique était mêlée d'intermèdes qui tenaient à l'action et qui rappelaient les chœurs du drame grec.

Écrit dans le style de Gluck et plein de chants déclamés, cet opéra, qui ne réussit point, fut entendu sur le théâtre de la cour, à Versailles, cinq jours avant d'être représenté à Paris.

Œdipe à Colone, 3 a. — GUILLARD; SACCHINI : 1er fév. 1787. — Grand succès.

Cette tragédie lyrique avait remporté un des trois prix institués par Louis XVI

pour l'encouragement des poëtes. Grétry devait la mettre en musique; mais il finit par la céder à Sacchini, qui mourut, le 7 octobre 1786, d'une attaque de goutte occasionnée par le chagrin que lui firent éprouver les retards apportés à la représentation de son plus bel opéra.

Œdipe à Colone fut donné d'abord à Versailles, le 4 janvier 1786, mais sans beaucoup de succès. — La musique des ballets est de J.-B. Rey.

Interprètes principaux : Lainé (Polynice), Chardini (Thésée). Mme Chéron (Mlle Dozon) se distingua dans le rôle d'Antigone, et Chéron brilla dans celui d'Œdipe.

Reprises. — A la mort de Chardini (1793), Lays prit le rôle de Thésée.

Le Coq du village, b. — Max. Gardel; : 4 avril 1787.

Le sujet de ce ballet est emprunté à l'opéra-comique de Favart.

Alcindor, 3 a. — Rochon de Chabannes; Dezède : 17 avril 1787.

Cet opéra-féerie obtint peu de succès, malgré de nombreux changements de décors et un grand luxe de mise en scène.

Interprètes : Lays (Alcindor), Chéron (Almovars), Chardini (Osman); Mlle Maillard (Azélie).

Tarare, 5 a. et prol. — Caron de Beaumarchais; Salieri : 8 juin 1787. — Succès.

Interprètes : Chéron (Atar), Lainé (Tarare), Chardini (Arthénée), Rousseau (Calpigi), Mlle Maillard (Astasie), Mlle Gavaudan cadette (Spinette), Narcisse Carbonel (l'Enfant des Augures), etc.

Ballets par l'élite des sujets de la danse. Mise en scène luxueuse.

Les airs de danse de cet opéra furent composés par J.-B. Rey.

Reprises en 1790, en 1819 (3 février) réduit à 3 actes par Désaugiers, et le 2 janvier 1822.

Le Roi Théodore à Venise, 3 a., trad. de l'italien par Moline; Paisiello : 11 sept. 1787.

Marie-Antoinette aimait beaucoup cet opéra qu'elle se fit chanter à Versailles par Garat, Azevedo et Richer. A Paris, on le reçut assez froidement.

Interprètes : Chardini (Théodore), Adrien (Achmet), Lays (Thaddée), Rousseau (Sandrin), Châteaufort; Mlles Gavaudan (Lisette) et Joinville (Bélise).

Arvire et Evelina, 3 a. — Guillard; Sacchini et J.-B. Rey : 30 avril 1788.

J.-B. Rey écrivit le 3e acte de cet opéra que Sacchini avait laissé inachevé.

Interprètes : Châteaufort (Arvire), Lainé (Irvin), Lays (Vellinus); Mme Chéron (Évélina).

Malgré Lainé, qui chantait avec beaucoup de chaleur l'air *Oui, vous pouvez tout sur moi*, malgré un beau duo de ténor et de soprane et plusieurs autres pages vigoureuses, cet ouvrage ne put se maintenir au répertoire. Il reparut cependant au théâtre, le 13 septembre 1820, resserré en 2 actes par Saulnier, et la musique arrangée par Berton.

Amphitryon, 3 a. — Sedaine, d'après Molière, Grétry : 15 juill. 1788.

Cet opéra, qui ne fut pas bien accueilli du public, avait été représenté à Versailles, le 15 mars 1786, sur le théâtre de la cour.

Démophon, 3 a. — Marmontel; Cherubini : 1er décembre 1788.
Marmontel s'inspira de l'opéra de Métastase. La musique de Cherubini rappelle à la fois le style énergique de Gluck et le tour mélodique de Piccinni.
Interprètes : Chéron (Démophon), Lainé (Osmide), Rousseau (Néade), Lays (Astor); Mmes Chéron (Ircile) et Saint-Huberti (Dircé).

Aspasie, 3 a. — Morel; Grétry : 17 mars 1789.
Interprètes : Lainé (Alcibiade), Lays (Aristophane), Chéron (Zénon), Chardini (Anacréon), Lebrun (Anaxagore), Richard (Phidias); Mlles Maillard (Aspasie) et Gavaudan (Hipparette).
Cet ouvrage n'obtint qu'un demi-succès.

Les Prétendus, 1 a. — Rochon de Chabannes; Lemoyne : 2 juin 1789.
Interprètes : Adrien (Orgon), Rousseau (Valère), Lays (le baron de la Dandinière) ; Mlle Gavaudan (Julie).
Cet opéra, dans le goût français, fut repris le 29 octobre 1796, et il s'est maintenu pendant cinquante ans au répertoire.

Démophon, 3 a. — Desriaux; Vogel : mardi 22 sept. 1789. — Succès.
Interprètes : Adrien (Démophon), Lainé (Timante), Lays (Narbal), Châteaufort (Adraste), Leroux et Dufresne (le Grand Prêtre); Mlles Roussellois (Dircée), Burette (Diane) et Mullot.
L'ouverture en est restée célèbre. — Lays, grand admirateur de la musique de Vogel, se distingua dans cet ouvrage.

Nephté, 3 a. — Hoffmann ; Lemoyne : mardi 15 décembre 1789.
Interprètes : Lainé (Pharès), Adrien (Amedès), Dufresne (Chemmis), Mlles Maillard (Nephté), Roussellois (fille du temple d'Osiris) et Rosette (fils de Nephté).
Ce sujet tragique, qui rappelle *Camma* de Th. Corneille, était au-dessus des forces de Lemoyne.

Les Pommiers et le Moulin, 1 a. — Forgeot; Lemoyne : vendredi 22 janv. 1790.
Interprètes : Lays (Mathurin), Adrien (Thomas), Rousseau (Lucas); Mlles Lilette (Lucette) et Gavaudan (Rosette).
Cet ouvrage fut mieux accueilli que le précédent.

Télémaque dans l'île de Calypso, b., 3 a. — Pierre Gardel; Miller : 23 fév. 1790.

Antigone, 3 a. — Marmontel; Zingarelli : 30 avril 1790.
Imitation de l'opéra italien représenté à Mantoue en 1786.
Les événements politiques ne permirent de le jouer que deux fois.
Interprètes principaux : Chardini (Créon), Rousseau (Hémon); Mlles Maillard (Antigone) et Gavaudan cadette (Ismène).

Louis IX en Égypte, 3 a. — Guillard et Andrieux ; Lemoyne : 15 juin 1790.
Interprètes : Lainé (Louis IX), Chéron (Méleck-Sala), Rousseau (Almodan), Lays (Mozès), Chardini (Tristan), Lebrun (Joinville), Châteaufort (le comte de Bretagne) ; Mlles Maillard (la Sultane), Gavaudan aînée (une des femmes de la Sultane), Gavaudan cadette (Adèle).

Le Portrait *ou la Divinité du sauvage*, 2 a. — Saulnier ; Champein : 22 oct. 1790.
Maigre sujet, maigre musique, maigre succès.
Interprètes : Rousseau (Dorval), Dufresne (Valère), Chardini (Frédfort), Lays (le Sauvage) ; Mme Ponteuil (Julie), Mlle Roussellois (Finette).

Psyché, b., 3 a. — Pierre Gardel ; Miller : 14 déc. 1790.
Ce ballet obtint un succès éclatant et fut représenté plus de neuf cents fois. On y introduisit l'ouverture du *Démophon* de Vogel.

Cora, 4 a. — Valadier ; Méhul : 15 fév. 1791.
Interprètes : Lays (Atabila), Rousseau (Alonzo), Chéron (le Grand Prêtre), Chardini (Zémor) ; Mlles Gavaudan (Cora), Maillard (Zilia) et Mullot (Zulma).

Corisandre, 3 a. — De Linières et Lebailly ; Langlé : 8 mars 1791.
Interprètes : Lainé (Florestan), Moreau (Roger), Lays (Lourdis), Chéron (Chandos), Rousseau (Dulcindor), Chardini (Agramant) ; Mme Ponteuil (Corisandre), Mlles Mullot (Agnès), Byard (Dorothée) et Chameroy (l'Amour).

Castor et Pollux, 5 a. — Bernard ; mus. nouv. de Candeille : 14 juin 1791.
Cet opéra obtint du succès, grâce surtout aux morceaux de Rameau que Candeille eut le bon esprit de respecter. (V. 24 octobre 1737.) Il fut représenté cent trente fois dans l'espace de huit ans.

L'Heureux Stratagème, 2 a. — Saulnier ; Louis Jadin : 10 sept. 1791.
Faible production, qui ne fut pas accueillie favorablement.

Bacchus et Ariane, b., 1 a. — Gallet ; Rochefort : 11 déc. 1791.
Ce ballet fut applaudi et la musique en parut agréable.

Œdipe à Thèbes, 3 a. — Comte Duprat de Latouloubre ; Méreaux : 29 déc. 1791.
Interprètes : Lainé (Œdipe), Chéron (le Grand Prêtre), Adrien (Phorbas), Dufresne (Icare) ; Mlle Maillard (Jocaste) et Mlle Joinville.
Cet opéra prit ensuite le titre d'*Œdipe et Jocaste*. Adrien s'y distingua dans le rôle de Phorbas.

L'Offrande à la Liberté, op.-b. — Pierre Gardel ; Gossec : mardi 2 oct. 1792.
Cet ouvrage fut appelé d'abord *Hymne à la Liberté* ; mais à partir du dimanche 21 octobre 1792, il devint *l'Offrande à la Liberté*.
Le titre de la partition, publiée par Imbault, porte par erreur qu'il fut représenté pour la première fois le 30 septembre 1792. Gossec y introduisit *la*

Marseillaise : il a changé quelques notes de la mélodie de Rouget de Lisle, et il en a aussi modifié l'harmonie. Cet arrangement remarquable est digne de l'auteur de la célèbre *Messe des Morts* exécutée à l'église Saint-Roch en 1760, et gravée en grande partition en 1790.

Le Triomphe de la République *ou le Camp de Grandpré*, divertissement lyrique en 1 a. — M.-Jos. Chénier; Gossec : 27 janv. 1793.

Interprètes : Chéron (le général), Renaud (l'Aide de camp), Chardini (le Maire), Lays (Thomas), Adrien (un Vieillard); M[lles] Maillard (la Liberté) et Gavaudan (Laurette).

Cet ouvrage n'obtint pas moins de succès que le précédent. On y entendait aussi l'hymne sublime de Rouget de Lisle, et Gardel en avait composé les ballets.

La Patrie reconnaissante *ou l'Apothéose de Beaurepaire*, 1 a. — Lebœuf; Candeille : 3 fév. 1793. — Insuccès.

Le Jugement de Pâris, b., 3 a. — Pierre Gardel; Méhul : 5 mars 1793.

Distribution des rôles : Aug. Vestris (Pâris); M[lles] Saulnier (Pallas), Aubry (Junon), *Clotilde* (Vénus), Chevigny (Œnone), Delisle (l'Amour); Coulon, Duchemin, Colomb, Saint-Romain, Aimée, etc.

Ce ballet, qui obtint beaucoup de succès, fut repris en 1806.

Le Mariage de Figaro, 5 a., traduit par Notaris; Mozart : mercredi 20 mars 1793.

Lays joua lourdement le rôle de Figaro. On conserva tout le dialogue de Beaumarchais, au lieu de le mettre en récitatifs; aussi le spectacle parut-il d'une longueur insupportable. — Le chef-d'œuvre de Mozart ne fut, par suite, représenté que cinq fois.

Le Siége de Thionville, drame lyrique en 2 a. — Saulnier et Duthil; L. Jadin : 2 juin 1793.

Le *Journal des Spectacles*, en annonçant la première représentation de cet opéra, donne le nom des acteurs et l'indication de leurs rôles : cette heureuse innovation nous semble digne d'être mentionnée ici.

Interprètes : Chéron (Wimpfen), Renaud (Wimpfen fils), Leroux (le Commandant), Lefebvre (Merlin de Thionville), Chardini (le Maire), Adrien (Waldeck), Dufresne (Dautichamp), etc. Pas de rôle de femme.

Fabius, 3 a. — Barouillet, dit J. Martin; Méreaux : vendredi 9 août 1793.

Cet opéra est en 3 actes, et non en 1 acte, comme l'a dit Castil-Blaze après le rédacteur du catalogue de Soleinne. Il obtint un succès éclatant.

Interprètes : Lainé (Fabius), Chéron (Paul-Emile), Dufresne (Varron), Renaud (Proculus), Lefebvre (Métellus), Leroux (Grand Prêtre de Saturne), Adrien; M[lles] Maillard (Valérie), Mullot (Fulvie) et Joséphine (Junie).

La Montagne *ou la Fondation du Temple de la Liberté*, 1 a. — Milcent; Fontenelle : 25 oct. 1793.

Interprètes : Mlle Maillard (la Liberté), Mlle Ponteuil (une Citoyenne) ; Renaud (Coriphée), Lefebvre (un Citoyen).

C'est le début à ce théâtre de Granges de Fontenelle, élève de J.-B. Rey et de Sacchini.

Miltiade à Marathon, 2 a. — Guillard; Lemoyne : 3 nov. 1793.

Interprètes : Lainé (Miltiade), Chéron (Callimaque), Dufresne (Aristide), Lefèvre (un Courrier); Mlle Maillard (Théonice), Mlle Gavaudan (Télèphe).

Les Muses *ou le Triomphe d'Apollon*, b., 1 a. — Hus; Ragué : 13 déc. 1793.

Ragué a surtout écrit pour la harpe.

Toute la Grèce *ou Ce que peut la Liberté*, 1 a. — Beffroy de Reigny; Lemoyne : 5 janv. 1794.

Interprètes : Lays (Démosthènes), Chéron (Nicias), Rousseau (Périandre), Lefebvre (le chef des travaux de la réquisition), Leroux (un Athénien); Mlle Maillard (Eucharis, patriote athénienne).

Un décret du 2 août 1793 avait ordonné que, trois fois par semaine, on célébrât sur les théâtres de Paris l'ère de la liberté et les défenseurs de la révolution. Un autre décret, du 22 janvier 1794, alloua 100,000 livres pour des représentations gratuites dans vingt théâtres désignés par la municipalité.

Horatius Coclès, 1 a. — Arnault; Méhul : 18 fév. 1794.

Interprètes : Lays (Valerius Publicola), Chéron (Horace Coclès), Lainé (Mutius Scévola), Rousseau (le jeune Horace), Dufresne (un ambassadeur de Porsenna). Pas de rôle de femme.

Méhul fit entendre quatre cors dans l'ouverture de cet opéra. — Le livret d'Arnault n'est point musical; mais la partition renferme de belles pages, entre autres le duo d'Horatius avec son père, quand il lui fait ses adieux, et le chœur vigoureux : *Si dans le sein de Rome.*

Toulon soumis, 1 a. — Fabre d'Olivet; Rochefort : 4 mars 1794.

Encore une pièce de circonstance, un impromptu républicain.

Interprètes : Chéron (le Représentant du peuple près l'armée), Adrien (le Représentant du peuple, prisonnier dans Toulon), Leroux (le Général français), Arnaud (Wolsan, patriote opprimé), Lays (un forçat), Dufresne (un Général anglais), Le Fèvre (un Officier anglais) ; Mme Chéron (Adèle, jeune Toulonnaise, patriote).

La Réunion du 10 août *ou l'Inauguration de la République française*, sans-culottide, en 5 a. — Bouquier, représentant du peuple, et Moline; Porta : 5 avril 1794.

Sujet : 1er a. *Le cortége part de la Bastille.* 2e a. *On se dispose à fêter l'Être-Suprême sur le boulevard des Italiens.* 3e a. *La Place de la Révolution.* 4e a. *Les Invalides.* 5e a. *Le Champ de Mars.*

Denis le Tyran, maître d'école à Corinthe, 1 a. — Sylvain Maréchal ; Grétry : 23 août 1794.

Il fut représenté dans la salle construite en face de la Bibliothèque de la rue Richelieu par Mlle Montansier. (V. p. 310.)

La Rosière républicaine, 1 a. — Sylvain MARÉCHAL; GRÉTRY : 2 sept. 1794.

Interprètes : Chéron (le Maire), Lays (le Curé), Adrien (l'Officier municipal), Rousseau (Lysis), Dufresne (un Vieillard); Mmes Chéron, Maillard, Gavaudan, etc. (vieilles mères de famille).

La partition in-8° de cet opéra fixe la date de sa première représentation au 26 décembre 1793; mais le livret manuscrit des Archives de l'Opéra porte que ce curieux ouvrage fut donné le sextidi, 1re décade de nivôse de l'an II de la République, et sous le titre de la *Fête de la Raison*.

Un orgue, établi sur le théâtre, accompagne les chants religieux du tableau de l'église (sc. VI).

1794. — Castil-Blaze cite un *Harmodius et Aristogiton*, 3 a. de Delrieu, mis en musique par (?), comme ayant été représenté à cette époque; mais les registres de l'Opéra ne font aucune mention de cet ouvrage.

Le Chant du Départ, cantate de M.-J. CHÉNIER; MÉHUL : 29 sept. 1794.

Ce beau chant national fut exécuté après l'opéra d'*Iphigénie en Tauride*.

L'Éducation de l'ancien et du nouveau Régime, hymne de DÉSORGUES; L. JADIN : 11 oct. 1794.

On chanta cet hymne le jour de la fête instituée en l'honneur de J.-J. Rousseau. Il termina le spectacle qui se composait du *Devin du Village*, du *Chant du Départ* et de *Télémaque*, ballet favori.

La Journée du 10 Août 1792 *ou la Chute du dernier Tyran*, drame, 4 a., mêlé de chants et de déclamation.— SAULNIER et DARRIEUX; KREUTZER : 10 août 1795.

Ce drame avait été imprimé : Paris, 1793, in-8°.

Interprètes principaux : Lainé (un Député), Lays (un Commissaire de la majorité des sections), Chéron (un Jacobin), Deversi (Louis Capet), Mlle Maillard (Marie-Antoinette), Adrien (Pétion), Dufresne (Mandat), Leroux (Rœderer), Rousseau (un Officier suisse), Diloi (un Évêque), etc.

Anacréon chez Polycrate, 3 a. — J.-H. GUY; GRÉTRY : 17 janv. 1797.

Interprètes : Lays (Anacréon), Adrien (Polycrate), Rousseau (Olphide); Mlle Henry (Anaïs).

Solo de clarinette sans accompagnement, sans mesure, exécuté par Lefèvre et dansé par Mlle Chameroy; ce duo *ad libitum* obtient un grand succès.

Reprise en 1799. — La centième représentation de cet opéra fut donnée le 9 décembre 1814.

L'air du tyran Polycrate et le délicieux trio *Livre ton cœur à l'espérance* sont restés célèbres.

La Pompe funèbre du général Hoche, M.-J. CHÉNIER; CHERUBINI : 11 oct. 1797.

Le Chant des Vengeances, intermède. — ROUGET DE LISLE ; Fréd. ELER : 7 mai 1798.

L'auteur de *la Marseillaise* écrivit les paroles et la musique de cet intermède mêlé de pantomimes; mais, comme il n'était qu'un musicien médiocre, il lui fallut recourir à une plume exercée pour l'instrumentation de son œuvre.

Le livret, imprimé chez Ballard, porte cette note au verso du titre :

« Le cadre et les paroles de cet intermède sont de Joseph Rouget de Lisle.

« La musique est de J.-R. Delisle, et de Frédéric E.... »

Laquelle de ces deux orthographes, de Lisle ou Delisle, est la bonne? Nous avons adopté celle des derniers autographes de l'auteur de *la Marseillaise.*

Apelle et Campaspe, 1 a. — DEMOUSTIER ; ELER : 12 juill. 1798.

Ce sujet avait été traité déjà vingt ans auparavant par Poinsinet et Gibert (V. 1er octobre 1776); la partition d'Eler n'a guère laissé plus de souvenirs que l'opéra-comique de Gibert, et ce bon musicien serait maintenant oublié sans la précieuse *Collection* dont il a enrichi la Bibliothèque du Conservatoire de musique.

Les Français en Angleterre, 2 a.— SAULNIER ; Chrétien KALKBRENNER : 4 sept. 1798.

Cet opéra, dont le titre seul mérite de fixer l'attention, n'obtint aucun succès. Il a cependant été publié.

Olympie, 3 a. — GUILLARD ; Chrétien KALKBRENNER : 18 déc. 1798.

C'est la tragédie de Voltaire arrangée en opéra.

O l'impie ! dirent les mauvais plaisants, après avoir entendu l'œuvre de Chrétien Kalkbrenner.

Adrien, 3 a. — HOFFMANN ; MÉHUL : 4 juin 1799.

Il paraît que cet ouvrage fut composé dès l'année 1792, car le livret, emprunté à l'*Adriano* de Métastase et intitulé *Adrien, empereur de Rome,* porte ce millésime.

Le triomphe d'un empereur effraya le Directoire qui défendit de jouer *Adrien,* après la quatrième représentation.

Repris en 1801, cet opéra ne fut donné que deux fois.

Interprètes : Lainé (Adrien), Lays et en 1801 Dufresne (Flaminius), Moreau (Rutile), Chéron et plus tard Adrien (Cosroès), Rousseau (Pharnaspe); Mlle Maillard (Sabine), Mme Chéron et en 1801 Mme Henry (Émirène).

Méhul plaça l'ouverture d'*Horatius Coclès* en tête de cet opéra.

Parodie : *Rien ou peu de chose.*

La Nouvelle au camp de l'Assassinat des ministres français à Rastadt : 14 juin 1799.

L'événement qui inspira cette cantate ou cette pièce de circonstance date du 28 avril (9 floréal) 1799. — Les registres de l'Opéra ne contiennent aucune indication de noms d'auteurs, aucun renseignement sur cet ouvrage.

Léonidas *ou les Spartiates*, 1 a. — Guilbert Pixerécourt ; Persuis et Gresnich : 16 sept. 1799.

Héro et Léandre, b., 1 a. — L.-J. Milon ; F.-C. Lefebvre : 27 nov. 1799. — Succès.

Mlle Minette Duport y débuta dans le rôle de l'Amour et Mlle Clotilde (Pallas) y dansa la Pyrrhique au milieu des plus vifs applaudissements.

Hécube, 3 a. — Milcent; Fontenelle : 5 mai 1800.

La musique de cet opéra manque complétement d'originalité, mais dénote une certaine science de l'effet dramatique et de l'orchestre. Elle a donné lieu à ce jeu de mots bien connu : Si les paroles d'*Hécube* sont de *Mil-cent,* la musique est de 100,000.

La Dansomanie, b., 2 a. — Pierre Gardel; Méhul : 14 juin 1800.

Ce ballet réussit d'une façon éclatante. Le chorégraphe Gardel y exécutait un solo de violon. Goyon remplissait le rôle du Dansomane. La *valse*, danse fort à la mode dans les salons parisiens, apparaît pour la première fois sur la scène de l'Opéra.

Reprise : 1802.

Praxitèle *ou la Ceinture,* 1 a. — Milcent ; Mme Devismes : 26 juill. 1800. — Succès.

Pianiste distinguée et l'une des meilleures élèves de Steibelt, Jeanne Moyroud devint la femme de Devismes du Valgay, directeur de l'Académie de musique.

Interprètes : Lays (Praxitèle), Dufresne (Scopas), Duvernay (Philoxène), Laforest (Policlès) ; Mlles Claris (Vénus), Henry (Aglaé), Chevalier (l'Amour) et Mante (une des quatre femmes servant de modèles).

Pygmalion, b., 2 a. — Milon ; F.-C. Lefebvre : 20 août 1800.

Les Horaces, 3 a. — Guillard ; Porta : 10 oct. 1800.

Interprètes : Adrien (le vieil Horace), Lainé (Curiace), Lays (le jeune Horace); Mlle Maillard (Camille).

C'est pendant le chœur du serment, au 2e acte de cet opéra, que devait être assassiné le premier consul. Cette conspiration ourdie contre Bonaparte fut révélée par l'un des soixante conjurés ; tous furent arrêtés séance tenante et sans que le public se doutât de ce qui se passait dans la salle.

Castil-Blaze, accuse Porta d'avoir fait des emprunts à la partition de Salieri. (V. 7 décembre 1786.)

La Création du Monde, oratorio en 3 parties, traduit de Van Swietten par J.-A. de Ségur ; mus. de Joseph Haydn : 24 déc. 1800.

Ce chef-d'œuvre reçut un accueil enthousiaste. Ce fut le pianiste Steibelt qui le révéla aux Parisiens. Les solos de *la Création* furent chantés par Garat, Chéron, Mmes Barbier-Valbonne et Branchu (Mlle Chevalier). Cinquante choristes et cent cinquante-six symphonistes prirent part à l'exécution. Pendant l'adagio de l'introduction instrumentale, retentit une sorte de coup de canon : cette explo-

sion n'alarma point le nombreux auditoire qui s'était rendu à l'appel de Steibelt. C'est le lendemain seulement qu'il apprit le danger auquel avait échappé le premier consul, en traversant la rue Saint-Nicaise : la machine infernale dirigée contre Bonaparte éclata en face du magasin de l'Opéra.

Les Noces de Gamache, b., 2 a. — Milon; F.-C. Lefebvre : 18 janv. 1801.

Aumer s'y distingue dans le rôle de don Quichotte. Émilie Levert, qui devait laisser un nom à la Comédie française, y brille parmi les plus jolies figurantes du corps de ballet. — Succès prononcé.

Reprises : 1815 ; le 15 décembre 1818, avec des changements, pour la représentation au bénéfice de Beaupré, et en 1841.

Flaminius à Corinthe, 1 a. — Guilbert de Pixerécourt et Lambert ; R. Kreutzer et Nicolo Isouard : 28 fév. 1801.

Malgré Lainé (Flaminius), Lays et Mme Branchu, cet opéra ne réussit point.

Astyanax, 3 a. — Bédéno, dit de Jaure ; R. Kreutzer : 12 avril 1801.

Interprètes : Lainé (Pyrrhus), Adrien (Ulysse), Bertin (Calchas); Mlles Maillard (Andromaque), Armand (Cassandre) et la petite Adèle (Astyanax).

Production peu digne de l'auteur de *Paul et Virginie.*

Les Mystères d'Isis, 4 a. — Morel ; Lachnith : 23 août 1801.

Interprètes : Chéron (Zoroastre), Lainé (Isménor), Lays (Bochoris) ; Mlles Maillard (Myrenne), Henri (Pamina) et Armand (Mona).

Cet opéra n'est autre chose que *la Flûte magique* de Mozart. Seulement, au lieu de respecter ce chef-d'œuvre, Lachnith le bouleversa selon son caprice ; il en supprima des morceaux, pour y introduire des pages favorites de *Don Giovanni* et des *Nozze di Figaro* ; il y plaça des fragments symphoniques de Joseph Haydn ; il y donna, en un mot, des preuves multiples de son mauvais goût. Aussi les musiciens appelaient-ils cet ouvrage *les Misères d'Isis.*

Introduction à l'orchestre d'un jeu de clochettes.

Le 23 octobre 1818 eut lieu la centième représentation de cet opéra, qu'on avait repris en 1813, et le 9 janvier 1816, avec des changements et réduit à 3 actes.

Le Casque et les Colombes, 1 a. — Guillard et Collin d'Harleville ; Grétry : 7 nov. 1801. — Trois représentations.

Interprètes : Lays (Mars), Mlle Henry (Vénus), Mmes Branchu (l'Amour) et Sellmer (Zéphyre).

On en a retenu une romance : *Le volage dieu des combats.*

La Vallée de Tempé *ou le Retour de Zéphire*, b., 1 a. — Pierre Gardel ; Steibelt : 3 mars 1802.

Ce divertissement eut du succès. Il fut représenté le 12 ventôse, et non le 8, comme le porte le livret.

Les Chants des Bardes en l'honneur de la Paix et à la gloire des Héros. — Dercy ; Lesueur : 14 avril 1802.

Cette cantate *dans le genre gallique* ne fut point composée à l'occasion de la paix d'Amiens (25 mars 1802), ainsi que l'a dit Castil-Blaze; le livret du concert donné au Théâtre des Arts, le mercredi 24 germinal an X, porte que *les Chants des Bardes* sont « des fragments extraits de l'opéra d'*Ossian* ou *les Bardes*, dont on va bientôt s'occuper au Théâtre des Arts ».

Sémiramis, 3 a. — Desriaux, d'après Voltaire; Catel : 4 mai 1802.

Interprètes : Roland (Arsace), Chéron (Assur), Adrien (Oroès), Bertin (l'Ombre de Ninus); Mlle Maillard (Sémiramis) et Mme Branchu (Azéma).

Le succès de cet ouvrage ne répondit point à l'attente des admirateurs de Catel : il ne fut donné que vingt fois dans l'espace de deux années. Il renferme cependant de belles pages; aussi le jury des prix décennaux proposa-t-il de décerner une mention honorable à la partition de *Sémiramis*.

Reprise en 1810 : deux représentations.

Tamerlan, 3 a. — Morel; Winter : 14 sept. 1802.

Le sujet de cet opéra est imité de *l'Orphelin de la Chine*, de Voltaire.

Interprètes : Chéron (Tamerlan), Lays (Moctar), Laforêt (Achmet); Mlle Maillard (Seyda).

Cette partition du maître de chapelle de l'Électeur de Bavière n'obtint pas de succès.

Daphnis et Pandrose *ou la Vengeance de l'Amour*, b., 2 a. — Pierre Gardel; Méhul : 14 janv. 1803.

Delphis et Mopsa, 2 a. — Guy; Grétry : 15 fév. 1803.

C'est le dernier opéra de Grétry : il ne reçut point du public un favorable accueil.

Interprètes : Laforêt (Phanor), Lays (Delphis); Mlles Henry (Laure) et Maillard (Mopsa).

Proserpine, 3 a. — Quinault et Guillard; Paisiello : mardi 29 mars 1803.

Interprètes principaux : Bertin (Jupiter), Lays (Pluton), Laforêt (Ascalaphe); Mlles Armand (Cérès), Chollet (Cyane) et Mme Branchu (Proserpine).

Cette partition parut longue, ennuyeuse et sans mouvement dramatique; aussi ne l'entendit-on que treize fois. On y doit cependant remarquer l'air de Cérès : *Déserts écartés, sombres lieux*, et le duo *Rendez-moi donc le bien qui m'était destiné*, où se trouve une combinaison harmonique alors nouvelle.

Saül, oratorio en action, 3 parties. — J.-M. Deschamps; Desprès et Morel; pastiche de Lachnith et Chrétien Kalkbrenner : 7 avril 1803.

Interprètes : Chéron (Saül), Laforêt (Jonathas), Lays (David); Mlles Chollet (Mérob) et Armand (Oza).

Saül fut représenté dans la semaine sainte et remplaça les concerts spirituels. La musique en était empruntée aux œuvres de Mozart, de Joseph Haydn, de Cimarosa et de Paisiello. On introduisit aussi dans cet oratorio le fameux *O*

salutaris de Gossec, ce trio qui fut écrit d'un jet si rapide, à la demande de Rousseau, Legros et Lays, ses premiers interprètes.

Cet oratorio fut repris le 25 mars 1818.

Lucas et Laurette, b., 1 a. — MILON; F.-C. LEFEBVRE : 3 juin 1803.

N'est-ce point le sujet de *Lucette et Lucas*, traité en 1781 par Mlle Dezède? Lefebvre a-t-il fait quelques emprunts à la partition de cette enfant de quinze ans? Nous manquons de renseignements sur ces deux points; nous savons seulement que ce ballet fut bien accueilli du public, et qu'il fut donné au bénéfice de Goyon, qui jouait le rôle d'Éloi, père de Laurette. Le rôle de Lucas était rempli par Vestris, et celui de Laurette par Mme Gardel.

Mahomet II, 3 a. — SAULNIER; L. JADIN : 10 août 1803.

Interprètes principaux : Adrien (Mahomet), Laforêt (Soliman), Lays (Morat); Mlle Maillard (Racima) et Mme Branchu (Eronime).

Malgré une bonne interprétation et les ballets de Gardel, cet opéra ne fut joué que trois fois.

Anacréon *ou l'Amour fugitif*, op. b., 2 a. — MENDOUZE; CHERUBINI : 5 oct. 1803.

Aignan passe pour avoir travaillé à ce misérable livret, qui fut sifflé, ce qui ne s'était point encore vu à l'Académie de musique.

Interprètes : Lays (Anacréon), Eloy (Bathille), Mlle Hymm (l'Amour), Mme Branchu (Corinne), Mlle Chollet (1re esclave), Mlle Lacombe (Glycère), Mme Gardel (Athanaïs, personnage chantant et dansant).

L'ouverture d'*Anacréon* est restée célèbre. La symphonie de l'orage, l'air de Corinne *Jeunes filles au regard doux*, le noble quatuor *De nos cœurs purs* et le brillant trio *Dans ma verte et belle jeunesse*, sont des pages qui méritent d'être rappelées au souvenir des musiciens.

Le Connétable de Clisson, 3 a. — AIGNAN; PORTA : 9 fév. 1804.

Interprètes : Lainé (Olivier de Clisson), Bertin (Albéric), Nourrit (un Troubadour), Moreau, Picard, Martin; Mlle Armand (Mme de Courcy), Mme Branchu (Alix).

Ballets de Gardel.

Cet opéra languissant et très-médiocre fut représenté dix-huit fois en deux ans.

Le Pavillon du Calife *ou Almanzor et Zobéide*, 2 a. — J.-M. DESCHAMPS, DESPRÉS et MOREL; DALAYRAC : 13 avril 1804.

Interprètes : Laforêt (Almanzor), Bertin, Albert (Usbeck) et Lays (Rustan); Mme Branchu (Zobéide) et Mlle Chollet.

Cet ouvrage, dont on remarquait le gracieux trio, fut arrangé plus tard pour l'Opéra-Comique (1822) : il n'y réussit pas mieux que sous sa première forme.

Ossian *ou les Bardes*, 5 a. — DERCY et J.-M. DESCHAMPS; LESUEUR : 10 juill. 1804. — Succès éclatant.

Interprètes : Lainé (Ossian), Chéron (Duntalmo), Lays (Hydala), Adrien (Rosmor); Mlle Armand (Rosmala).

Les accompagnements de harpes sont confiés à douze virtuoses : Dalmivare, les deux frères Naderman, Plane, B. Darondeau, Foignet, Callault, Vernier, Gelineck, Cousineau, Salomon, Désargus.

Introduction à l'orchestre du tam-tam. Le gong chinois avait déjà été entendu à Feydeau, dans *Roméo et Juliette* de Steibelt. Il résonna pour la première fois à Paris aux funérailles de Mirabeau (4 avril 1791).

Cette partition valut à Lesueur la croix de la Légion d'honneur et le don d'une tabatière en or portant cette inscription : *L'Empereur des Français à l'auteur des* BARDES.

Trasibule, cantate scénique. — BEAUMIER; Henri BERTON : 16 déc. 1804.

Castil-Blaze dit que cette cantate fut entendue à l'Opéra le 15 août 1804, jour où l'on fêtait l'empereur Napoléon; mais le livret, imprimé par P. Didot l'aîné, porte qu'elle fut composée pour la fête donnée à l'Hôtel de ville de Paris à Leurs Majestés Impériales, le 25 frimaire an XIII. Les registres de l'Opéra n'en font pas mention.

Zénor et Melzy, b., 1 a. — Pierre GARDEL; : 23 oct. 1804.

Une demi-heure de caprice, ou Zénor et Melzy, obtint peu de succès.

Achille à Scyros, b., 3 a. — P. GARDEL; CHERUBINI : 18 déc. 1804. — Succès.

Le rôle d'Achille fut rempli par Duport.

La *bacchanale* de ce ballet compte parmi les plus belles pages symphoniques de Cherubini.

La Prise de Jéricho, oratorio en 3 parties. — J.-M. DESCHAMPS, DESPRÉS et MOREL DE CHÉDEVILLE; L. LACHNITH et Ch. KALKBRENNER : 10 avril 1805.

Encore un pastiche composé sans goût et sans talent. On avait introduit dans cet oratorio des ballets et des marches religieuses que régla Milon.

Acis et Galatée, b., 1 a. — DUPORT; H. DARONDEAU et GIANELLA : 10 mai 1805.

Henri Darondeau, fils du harpiste, a écrit des romances et de la musique pour les théâtres du boulevard. C'était un homme aimable (il m'a donné dans mon enfance des leçons de chant et de piano), mais un compositeur sans originalité. — Gianella, flûtiste italien, est connu comme auteur de concertos de flûte et de *l'Officier cosaque* (Porte Saint-Martin, 8 avril 1803).

Don Juan, 3 a. — THURING et BAILLOT; MOZART et Chrétien KALKBRENNER : 17 sept. 1805.

Interprètes : Roland (don Juan), Huby (Leporello), Laforêt (Alphonse), Dérivis (Mazetto), Bertin (la Statue du Commandeur); Mlle Armand (Elvire), Mme Ferrière (Zerline) et Mlle Pelet (Octavie). — Le rôle de donna Anna avait été singulièrement amoindri; par contre, on avait ajouté plusieurs airs à celui d'Elvire. — Le trio des masques, chanté par deux ténors et une basse figurant des sbires, eut pour interprètes Martin, Lhoste et Gaubert. Ce seul fait dit assez avec quelle intelligence et quel respect de la partition originale fut traité le chef-

d'œuvre de Mozart. — Malgré les profanations innombrables de C. Kalkbrenner, *Don Juan* fut joué une trentaine de fois, mais dans l'espace de plusieurs années.

L'Amour à Cythère, b., 2 a. — L.-Henry Bonnachon; Gaveaux : 29 oct. 1805.
Ce ballet ne réussit point.

Austerlitz, intermède. — Esménard; Steibelt : 4 fév. 1806.
Cet intermède fut composé pour fêter le retour de S. M. l'empereur et roi après la bataille d'Austerlitz. — Gardel en régla les ballets.

Nephtali *ou les Ammonites*, 3 a. — Aignan; Blangini : 15 avril 1806.
Le livret porte à tort que la première représentation eut lieu le 6 avril.
Interprètes : Roland (Nephtali), Lays (Éliézer), Dérivis (Hareb), Huby (le Grand Prêtre); Mme Branchu (Rachel).

Figaro *ou la Précaution inutile*, b., 3 a. — Blache et L. Duport; : 30 mai 1806.
Ce ballet, qu'on appelle aussi *le Barbier de Séville*, avait été composé en partie par Blache et joué à Marseille sous le titre d'*Almaviva*. La scène de la leçon de danse vis-à-vis d'une glace, cette idée ingénieuse de faire répéter le pas d'une danseuse par une autre ballérine placée derrière une gaze, appartient à Blache; elle obtint un grand succès.

Paul et Virginie, b., 3 a. — P. Gardel; R. Kreutzer : 24 juin 1806.
Il fut d'abord représenté sur le théâtre de Saint-Cloud, le 12 juin 1806, en présence de Leurs Majestés. Gardel dédia son ballet à l'impératrice-reine.
Interprètes : Albert (Paul), Mlle Bigottini (Virginie), Goyon (Domingo).
C'est l'opéra-comique de R. Kreutzer (1791) arrangé en ballet.
Reprise : 1826.

L'Hymen de Zéphyre *ou le Volage fixé*, b., 1 a. — L. Duport; : 20 juill. 1806. — Succès.
L. Duport se pose dans ce ballet en rival de Vestris et y produit sa sœur, qui s'acquitte à merveille du rôle de Chloris.
Berchoux, dans son poëme de *la Danse ou les Dieux de l'Opéra*, se déclara le champion de Duport et lui sacrifia *le Dieu de la Danse*.

Castor et Pollux, 5 a. — Bernard et Morel; Winter : 19 août 1806.
Morel gâta la tragédie lyrique de Bernard. Il est vrai qu'il fut obligé d'ajuster ses vers sur les mélodies de Winter, ce compositeur ayant utilisé sa partition italienne de *Castore* dans son opéra français. — Cet ouvrage mourut après sa treizième représentation.

Chant de victoire *en l'honneur de S. M. l'empereur et roi et des exploits de la grande armée*. — Dupuy des Islets; Persuis : dimanche 9 nov. 1806.

L'Inauguration du Temple de la Victoire, intermède. — Baour-Lormian; Lesueur et Persuis : 2 janv. 1807.

Interprètes : Bertin (un Poëte récitant), Lainé et Nourrit (deux Guerriers récitants).

En sa qualité de chef du chant de l'Académie, Persuis se produit à ce théâtre sans trop de difficulté. — Cet intermède pourrait être considéré comme une simple cantate scénique.

Le Retour d'Ulysse, b., 3 a. — MILON ; PERSUIS : 27 fév. 1807.

Mlle Aubry représentait Pallas ; en descendant dans une gloire, elle fut victime d'une fausse manœuvre : elle tomba sur la scène et son trône après elle. Cette ballerine eut le bras cassé en deux endroits et fut obligée de prendre sa retraite. — Mlle Chevigny a laissé de vifs souvenirs dans le rôle de la nourrice d'Ulysse.

Le Triomphe de Trajan, 3 a. — ESMÉNARD ; LESUEUR et PERSUIS : 23 oct. 1807.

Interprètes : Lainé (Trajan), Lays (Licinius), Dérivis (Sigismar), Nourrit (Décébale), Bertin (le Grand Prêtre) ; Mmes Armand (Plotine) et Branchu (Elfride).

Cet opéra fut inspiré par un acte de clémence de Napoléon. Il fut mis en scène avec un grand luxe de décors et de costumes. Le tableau du triomphe de l'empereur romain était superbe et contribua puissamment au succès de l'ouvrage, que Persuis finit par considérer comme étant uniquement de lui.

Il reparut en 1814 avec des corrections et des changements dus à P.-A. Vieillard, et le 11 décembre 1826 pour la représentation de retraite de Nourrit père.

La centième représentation de cet opéra fut donnée le 9 octobre 1814.

La *Marche de Trajan,* de Lesueur, est le seul morceau de cette partition qui soit resté célèbre.

La Vestale, 3 a. — Étienne DE JOUY ; SPONTINI : 15 déc. 1807. — Grand succès.

Étienne de Jouy s'est inspiré d'*Éricie ou la Vestale,* drame en 3 actes de Fontanelle, écrit en 1769 pour la Comédie-française, mais qui n'y fut point représenté.

Pour arriver à produire son chef d'œuvre, Gaspard Spontini fut obligé de se soumettre aux décisions des juges de l'Académie et de faire revoir sa partition par Persuis et J.-B. Rey.

Interprètes : Lainé (Licinius), Lays (Cinna), Dérivis (le Grand Prêtre) ; Mme Branchu (Julia), Mlle Maillard (la grande Vestale).

Ballets de Gardel et de Milon.

Nourrit, père et fils, se sont distingués dans le rôle de Licinius. Jenny Lind a obtenu son plus beau succès en chantant *la Vestale* traduite en italien.

On en donna la centième représentation le 7 juin 1816, et cet ouvrage resta au répertoire jusqu'en 1828.

Reprises sans succès en 1834 (Interprètes : Nourrit, Levasseur, Dabadie ; Mlle C. Falcon, Mme Dabadie) et en 1854 (Interprètes : Roger, Obin, Bonnehée ; Mlles Sophie Cruvelli et Poinsot).

Ce chef-d'œuvre fut proposé pour le prix décennal, en 1810 ; mais on se rappelle que les récompenses promises par le décret du 28 novembre 1809 ne furent point décernées.

Chanson-parodie de Désaugiers. Jouy a écrit lui-même une parodie de son opéra.

Les Amours d'Antoine et de Cléopâtre, b., 3 a. — Aumer; R. Kreutzer : 8 mars 1808.

Mlle Chevigny s'y fait applaudir comme mime et comme danseuse dans le rôle d'Octavie.

Aristippe, 2 a. — Giraud et Leclerc; R. Kreutzer : 24 mai 1808. — Succès.

Cette pièce est imitée de l'*Anaximandre* d'Andrieux.

Interprètes : Lays (Aristippe), Dérivis (Polyxène), Laforêt (Nicias) ; Mme Ferrière (Aglaure).

Il n'est resté de cet opéra qu'une chanson insérée dans *la Clé du Caveau.*

Reprises ; centième représentation le 5 juin 1822.

Vénus et Adonis, b., 1 a. — P. Gardel; F.-C. Lefebvre : 4 oct. 1808.

Avant de réussir à Paris, ce ballet fut représenté à Saint-Cloud devant Leurs Majestés, le 1er septembre 1808.

Alexandre chez Apelle, b., 2 a. — P. Gardel; Catel : 20 déc. 1808.

Catel plaça dans cet ouvrage un solo de *cor anglais* dont il confia l'interprétation à Vogt. C'est la première fois qu'on entendait cet instrument à l'Opéra.

La Mort d'Adam et son Apothéose, 3 a. — Guillard; Lesueur : 21 mars 1809.

Le livret fixe au 17 mars la date de la première représentation, mais c'est une erreur.

Interprètes : Dérivis (Adam), Lays (Seth), Lainé (Caïn), Nourrit (l'ombre d'Abel), Bonel et Bertin (Satan) ; Mmes Maillard (Eve) et Garnier (Sélime).

Ballets du 1er acte, de Milon ; ballets du 3e acte, de Gardel.

Le décor de l'Apothéose, peint par Degotti, ne nuisit point au succès de cet opéra. A ceux qui lui faisaient compliment de son œuvre, cet habile artiste répondait d'un air convaincu : « Oui, c'est bien certainement le plus beau paradis que vous ayez vu de votre vie et que vous puissiez voir jamais. »

Parodie : *A qui la gloire*, intitulée ensuite *Adam Montauciel, à qui la gloire*, par Désaugiers, Gersin et Rougemont.

Fernand Cortez *ou la Conquête du Mexique*, 3 a. — Étienne de Jouy et Esménard; Spontini : 28 nov. 1809.

C'est la tragédie de Piron, donnée en 1744, qu'Esménard et Étienne de Jouy ont arrangée en opéra. Malheureusement l'une et l'autre pièce manquent d'intérêt.

Interprètes : Lainé (Fernand Cortez), Lays (Telasco), Laforêt (Alvar), Dérivis (le Grand Prêtre), Bertin (Moralez), Nourrit et Albert (Officiers espagnols), Martin (Officier mexicain); Mme Branchu (Amazili).

Cet opéra ne fut joué que vingt-quatre fois de 1809 à 1815.

Reprise heureuse, le 28 mai 1817, avec des changements considérables.

Centième représentation le 12 février 1823.

La Fête de Mars, b., 1 a. — P. Gardel; Kreutzer : 26 déc. 1809.

Hippomène et Atalante, 1 a. — Lehoc; L. Piccinni : 24 janv. 1810.

Cet opéra médiocre du second fils de Nic. Piccinni fut donné sans succès pour la représentation à bénéfice du ténor Lainé. On reprit ce soir-là *Colinette à la cour* (V. 1er janvier 1782), et Mlle Maillard y remplit avec un éclatant succès le rôle de la vieille Mathurine.

Vertumne et Pomone, b., 1 a. — P. Gardel; F.-C. Lefebvre : 24 janv. 1810.

Ce ballet compléta le spectacle de la soirée du bénéficiaire Lainé.

Abel, 3 a. — Hoffmann; R. Kreutzer : 23 mars 1810.

Le poëme de Gesner avait inspiré à l'abbé Aubert un drame en 3 actes et en vers, représenté en 1765. Legouvé reprit ce sujet de *la Mort d'Abel*, en 1792, et le traita fort habilement. Hoffmann crut trouver dans cette tragédie, qui avait obtenu beaucoup de succès, la matière d'un opéra : son livret parut ennuyeux, et il l'est en effet.

Interprètes : Lainé (Caïn), Nourrit (Abel), Dérivis (Adam); Mlles Maillard (Eve) et Hymm (Méala).

Le duo de l'introduction fut très-applaudi; Castil-Blaze a fait remarquer avec raison que la phrase capitale de ce morceau est empruntée au premier duo des *Noces de Figaro*.

Comme dans *la Mort d'Adam*, il y avait une gloire du peintre Degotti. La lutte qui s'engagea entre les auteurs de ces deux opéras pour être représentés l'un avant l'autre, a inspiré la parodie d'*Adam Montauciel, à qui la gloire?*

Reprise en mars 1823 sous le titre de *la Mort d'Abel* et en 2 actes seulement.

Persée et Andromède, b., 3 a. — P. Gardel; Méhul : 8 juin 1810.

Méhul se servit de la musique d'*Ariodant* pour remplir ce ballet, qui obtint beaucoup de succès.

Les Bayadères, 3 a. — Étienne de Jouy; Catel : 8 août 1810.

Interprètes : Mme Branchu (Laméa), Nourrit (Démaly), Dérivis (Olkar), Laforêt (Rustan), Bertin, Eloy, Duparc.

Inférieur à *Sémiramis*, cet opéra obtint cependant un accueil bien meilleur.

Solo de cor anglais exécuté par Vogt.

La centième représentation en fut donnée le 13 novembre 1818.

Le Triomphe du mois de Mars *ou le Berceau d'Achille*, op. b., 1 a. — Emmanuel Dupaty; R. Kreutzer : 27 mars 1811.

Impromptu composé pour fêter la naissance du roi de Rome (20 mars 1811).

Sophocle, 3 a. — Morel; Fiocchi : 16 avril 1811.

Avant d'échouer à l'Académie, cet opéra fut représenté au château des Tuileries le 2 décembre 1810.

Mis en 2 actes et repris en 1812, il fut aussi mal accueilli et dut disparaître à jamais du répertoire. Il avait été composé pour être représenté lors de la distribution des prix décennaux.

Interprètes : Lainé (Périclès), Lays (Sophocle), Nourrit (Cléon), Dérivis (Léocrate); Mme Branchu (Carite). — Divertissements de Gardel et Milon.

Fiocchi était un bon musicien et publia avec Choron les *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie.*

L'Enlèvement des Sabines, b., 3 a. — Milon; H.-M. Berton : 25 juin 1811.

Avant d'obtenir du succès à Paris, ce ballet fut représenté à Fontainebleau, devant Leurs Majestés, le 4 novembre 1810.

Berton, pour en écrire la musique, mit à contribution ses opéras : c'est sur le finale de *Montano et Stéphanie* qu'a lieu la surprise et l'escalade du camp pendant la nuit. Cette page produisit beaucoup d'effet.

Les Amazones *ou la Fondation de Thèbes*, 3 a. — Étienne de Jouy; Méhul : 17 déc. 1811.

Cet opéra ne fut représenté que neuf fois dans l'espace de quatre mois, et cependant il était interprété par Mmes Branchu (Antiope) et Albert-Hymm (Ériphile), par Nourrit (Amphion) et Dérivis (Zéthon). Les ballets avaient été réglés par Milon et les décorations peintes d'après les dessins d'Isabey.

L'Enfant prodigue, b., 3 a. — P. Gardel; H.-M. Berton : 28 avril 1812.

Vestris, Beaupré, Mlles Bigottini et Gosselin contribuent à l'éclatant succès de ce ballet.

Œnone, 2 a. — Lebailly; Kalkbrenner père et fils : 26 mai 1812.

Le célèbre pianiste Fréd. Kalkbrenner termina cet opéra malheureux, que son père avait laissé inachevé.

Jérusalem délivrée, 5 a. — Baour-Lormian; Persuis : 15 sept. 1812.

Ce sujet avait été traité par Longepierre, et le duc d'Orléans, Philippe, l'avait mis en musique et fait représenter à Fontainebleau le 17 octobre 1712.

Interprètes : Bertin (Godefroi de Bouillon), Lavigne (Tancrède), Lays (Roger), Dérivis (Argant); Mme Branchu (Clorinde).

L'ennuyeux opéra de Baour-Lormian et Persuis n'obtint un peu de succès que grâce à la magnificence de la mise en scène.

Le Laboureur chinois, 1 a. — J.-M. Deschamps, Després et Morel; Berton : 5 fév. 1813.

Les principaux morceaux de cet opéra sont empruntés à Mozart et à Jos. Haydn. Ce pastiche obtint du succès, grâce à Mme Albert (Mlle Hymm) et à sa coiffure d'un genre nouveau. Cette habile cantatrice remplissait le rôle de Nida, et elle était secondée par Lays (Kan-si), Nourrit (Falzé), Dérivis (l'Empereur) et Bertin (le Mandarin).

Les Abencérages, 3 a. — Étienne de Jouy; Cherubini : 6 avril 1813.

Cet opéra n'obtint qu'un succès d'estime, malgré son ouverture, ses beaux chœurs et plusieurs airs remarquables, entre autres ceux d'Almanzor : *Enfin j'ai vu naître l'aurore* et les *Adieux à la patrie*, modèles de style pathétique.

Après quinze ou vingt représentations, on le réduisit à 2 actes.

Interprètes principaux : Nourrit (Almanzor), Dérivis (Alemar), Lavigne (Gonzalve de Cordoue), Laforest (Kaled); Mme Branchu (Noraïne), Mlle J. Armand (Égilone).

Dans le ballet, Albert joua de la guitare en dansant. Depuis les ballets de cour, cet instrument n'avait point reparu sur le théâtre.

Médée et Jason, 3 a. — MILCENT; FONTENELLE : 10 août 1813.

Cet ouvrage fut moins heureux que celui de Salomon. (V. 24 avril 1713.) Il n'en est resté que ce jeu de mots : « Laissons là Médée et jasons. »

Nina *ou la Folle par amour,* b., 2 a. — MILON; PERSUIS : 23 nov. 1813.

Le sujet de ce ballet est celui de l'opéra-comique de Marsollier. Persuis s'inspira de la jolie partition de Dalayrac. Mlle Bigottini remplit avec succès le rôle de Nina. Vogt se fait vivement applaudir dans un important solo de cor anglais.

Représenté sur le Théâtre de la cour le vendredi 28 juin 1816, à l'occasion du mariage du duc de Berry, ce ballet reparût alors au répertoire.

L'Oriflamme, 1 a. — BAOUR-LORMIAN et C.-J.-C. ÉTIENNE; BERTON, B. KREUTZER, MÉHUL et PAER : 1er fév. 1814.

Cette pièce de circonstance fut très-bien accueillie et fit des recettes prodigieuses; elle eut le don de plaire à la fois aux partisans de l'Empire et aux partisans de la royauté. On la joua pour la onzième et dernière fois le 15 mars 1814. Gardel en avait composé les ballets.

Interprètes : Lays (le Chef des Vieillards), Dérivis (un Villageois), Nourrit (Nazir), Lavigne (un Chevalier portant l'Oriflamme de Charles Martel); Mme Branchu (Amasie).

Alcibiade solitaire, 2 a. — J. MARTIN (Barouillet) et CUVELIER DE TRIE; Alex. PICCINNI : 8 mars 1814.

Cet opéra ne fut pas bien accueilli, quoique chanté par Lavigne (Alcibiade), Lays (Socrate) et Mme Branchu (Aspasie).

Pélage *ou le Roi et la Paix,* 2 a. — Étienne DE JOUY; SPONTINI : 23 août 1814.

Interprètes : Lays (Pélage), Nourrit (Alphonse), Bonet, Levasseur (Aurelio); Mmes Branchu (Favila), Albert et Lebrun.

L'Épreuve villageoise, b., 2 a. — MILON; PERSUIS : 4 avril 1815.

C'est l'opéra de Desforges et Grétry mis en ballet.

Reprise en 1819.

La Princesse de Babylone, 3 a. — VIGÉE et MOREL; R. KREUTZER : 30 mai 1815. — Chute.

L'Heureux Retour, b., 1 a. — MILON et P. GARDEL; PERSUIS, BERTON et KREUTZER : 25 juill. 1815.

Pièce de circonstance très-favorablement accueillie.

Zéphire et Flore, ballet anacréontique, 2 a. — DIDELOT; VENUA : 12 déc. 1815.

Bon violoniste et chef d'orchestre de talent, Venua introduisit dans la partition de ce ballet deux airs de Hus-Desforges et un morceau de F.-C. Lefebvre.

Les rôles de Zéphire et de Flore étaient remplis par Duport et par la sœur de cet habile chorégraphe. — Décorations de Cicéri.

Cet ouvrage plut beaucoup et se maintint longtemps au répertoire.

Le Carnaval de Venise *ou la Constance à l'épreuve,* b., 2 a. — Milon; Persuis et Kreutzer : 22 fév. 1816.

Ce ballet, dont les principaux rôles étaient remplis par Albert et Mlle Bigottini, fut reçu avec une immense faveur.

Le Rossignol, 1 a.— C.-J.-G. Étienne; Lebrun : 23 avril 1816.— Succès prolongé.

Trois opéras-comiques portant ce titre ont précédé celui d'Étienne : *Le Rossignol* de Baillère, joué à Rouen le 8 octobre 1751 ; *le Rossignol* de Collé, représenté à Berny, chez le comte de Clermont, en novembre 1751, et *le Rossignol* de l'abbé de L'Attaignant donné à la foire Saint-Laurent le 15 septembre 1752.

Solo de flûte exécuté par Tulou.

Le Rossignol a été représenté pour la centième fois le 30 juin 1820.

Les Dieux rivaux *ou les Fêtes de Cythère,* opéra-ballet, 1 a. — Eug. Briffaut et Dieulafoy; Berton, Kreutzer, Persuis et Spontini : 21 juin 1816.

Cet ouvrage fut composé à l'occasion du mariage du duc de Berry avec la princesse Caroline de Naples (17 mai 1816).

Interprètes : Dérivis (Jupiter), Lavigne (Mars), Bonnel (Neptune), Nourrit (Apollon), Éloy (Mercure), Lays (Bacchus); Mme Branchu (la France), Mlle Grassari (Parthénope), Mme Allent (l'Amour), Mme Cazot (l'Hymen), Mme Albert (Thémis et la Renommée).

Natalie *ou la Famille russe,* 3 a. — Guy; Ant. Reicha : 30 juill. 1816.

La musique de cet opéra parut glaciale, quoique chantée par Nourrit, Lays, Dérivis, Mme Branchu (Natalie) et Mlle Grassari (Alexis).

Les Sauvages de la mer du Sud, b., 1 a.— Milon; F.-C. Lefebvre : 26 nov. 1816.

Albert et Mlle Bigottini y remplissaient les deux rôles principaux.

Roger de Sicile *ou le Roi troubadour,* 3 a. — Guy; Berton : 4 mars 1817.

Chanté par Lays (Roger), Dérivis (Zibar) et Nourrit (Edmond); Mmes Branchu (Elvire), Lebrun (Isaure) et Reine, cet ouvrage n'obtint guère de succès.

Vive le roi, vive la France, *chant français.* — ***; Persuis : 7 juillet 1817.

Interprète : Lavigne.

La Fête du roi, *cantate.* — Adolphe Jadin; Louis Jadin : 24 août 1817.

Elle fut chantée par Lavigne.

Les Fiancés de Caserte, b., 1 a. — Gardel et Milon; Gustave Gourgault, dit Dugazon : 17 sept. 1817.

Ce ballet a été imprimé sous ce titre : *les Mariages de Caserte ou l'Échange des*

Roses, et le livret fixe à tort la date de la première représentation au lundi 14 juillet 1817. — Le public accueillit froidement cet ouvrage.

Zéloïde *ou les Fleurs enchantées*, 2 a. — C.-J.-G. Étienne; Lebrun : 19 janv. 1818.
Cet opéra ne réussit point.
Interprètes : Mlle Paulin (la fée Urgande), Mmes Branchu (Zirphile) et Albert (Zéloïde) ; Dérivis (Merlin), Lecomte (Almédor) et Lays (Colibrados).

Proserpine, b., 3 a. — P. Gardel ; Schneitzhoeffer : 18 fév. 1818. — Succès.
La musique en fut justement remarquée et les décorations de Cicéri parurent fort belles. Mlle Bigottini remplissait le rôle de Proserpine.

Le Séducteur au Village *ou Claire et Mectal*, b., 2 a. — F. Albert (Decombe); Schneitzhoeffer : 3 juin 1818.
Le 19 du même mois, ce ballet fut réduit à un acte.

Zirphile et Fleur de Myrte *ou Cent ans en un jour*, opéra-féerie en 2 a. — Étienne de Jouy et Noël Lefebvre ; Catel : 29 juin 1818.
Cet opéra ne réussit qu'à demi, bien que Gardel en eût réglé les ballets, et que Cicéri en eût peint les décorations.
Interprètes principaux : Lecomte (Fleur de Myrte), Dérivis (Galaor); Mme Branchu (Morgane) et Mme Albert (Zirphile).

La Servante justifiée, b., 2 a. — P. Gardel; R. Kreutzer : 30 sept. 1818.
Ce ballet amusant, dont les décorations étaient de Degotti, reçut un fort bon accueil.

Les Jeux floraux, 3 a. — J.-N. Bouilly; Léopold Aimon : 16 nov. 1818.
Le style pur et le savoir d'Aimon ne purent sauver cet ouvrage. Ce compositeur naturel et facile, grand admirateur de Mozart, ne réussit point à prendre rang parmi nos bons musiciens dramatiques; mais il a écrit des airs de vaudevilles qui sont restés populaires (V. *la Clé du Caveau*), et des quatuors estimés, même des Allemands.

Les Croisés *ou la Délivrance de Jérusalem*, oratorio de Stadler : lundi 5 avril 1819.
Castil-Blaze s'est trompé en disant que cette composition fut donnée au Concert spirituel du 20 mars 1818.
Interprètes : Mlle Grassari, Levasseur, Lecomte et les chœurs.
L'oratorio de l'abbé Stadler, remanié et gâté par Persuis, fut mal accueilli, et le public de l'Opéra ne voulut l'entendre qu'à ce Concert spirituel.

Olympie, 3 a. — Dieulafoy, Briffaut et Bujac; Spontini : 22 déc. 1819.
C'est le sujet de la tragédie de Voltaire, déjà traité en opéra par Guillard. (V. 18 déc. 1798.)
Interprètes : Nourrit (Cassandre), Dérivis (Antigone), Mme Branchu (Statira) et Mme Albert (Olympie).
Introduction à l'Opéra de l'ophicléide. On entendit cet instrument dans la fan-

fare qui résonnait sur la scène. Cette bande militaire se composait de huit trompettes, de quatre cors, de trois trombones et d'un ophicléide.

Clari *ou la Promesse de Mariage*, b., 3 a. — Milon; Kreutzer : 19 juin 1820.

M[lle] Bigottini remporte un nouveau succès dans ce rôle de Clari.

Aspasie et Périclès, 1 a. — Viennet; Daussoigne : 17 juill. 1820.

La froideur du livret nuisit au succès de la musique du neveu de Méhul : son opéra ne fut représenté que seize fois.

Interprètes : M[lle] Grassari (Aspasie), Nourrit (Périclès), Dérivis (Cléon), Éloy (Euripide) et Bonnel (Socrate).

Les Pages du duc de Vendôme, b., 1 a. — Aumer; Gyrowetz : 18 oct. 1820

Emprunté à un vaudeville favori, ce ballet fut très-bien accueilli et se maintint longtemps au répertoire. Il fut représenté devant la cour, le 5 mai 1821. Le sujet, si bien traité par Gersain et Dieulafoy, n'est autre chose que *le Muletier* de La Fontaine.

Gyrowetz écrivit d'abord sur le livret des *Pages du duc de Vendôme* un opéra qu'il fit représenter en Allemagne : il se servit de la musique de cet ouvrage pour la composition de ce ballet. — Il n'a manqué à Gyrowetz qu'un peu plus d'individualité pour laisser un nom dans l'histoire de la musique.

La Mort du Tasse, tragédie lyrique en 3 a. — Cuvelier et Hélitas de Meun; Garcia : 7 fév. 1821.

Les auteurs avaient pris pour épigraphe ce quatrain de la sc. III[e] du 3[e] a. :

> Art divin ! noble poésie !
> Tu n'es pas ce que tu promets,
> Et trop souvent ton ambroisie
> A l'amertume des regrets.

Le public reçut mal vers et musique.

Stratonice, 1 a. — Hoffmann; Méhul : 30 mars 1821.

Ce fut M. Daussoigne qui écrivit les récitatifs qu'on substitua au dialogue de l'opéra-comique : il s'acquitta de cette tâche délicate avec beaucoup de tact et de goût.

Blanche de Provence *ou la Cour des Fées*, opéra de Théaulon et de Rancé Berton, Boieldieu, Cherubini, Kreutzer et Paer : 3 mai 1821.

Cet opéra fut composé à l'occasion du baptême du duc de Bordeaux.

Il ne comprend que dix scènes donnant lieu à deux changements à vue, qui permirent de diviser en 3 actes ce qui n'en devait former qu'un seul dans la pensée des auteurs.

Il n'en est resté que le chœur de Cherubini : *Dors, mon enfant*. Ce morceau poétique et suave est souvent chanté aux *Concerts du Conservatoire*.

La Fête hongroise, b., 1 a. — Aumer; Gyrowetz (?) : 15 juin 1821.

Ce ballet, représenté cette seule fois, composa avec *le Devin* le programme de la dernière soirée qui fut donnée à la salle Louvois.

Aladin *ou la Lampe merveilleuse,* opéra-féerie en 3 a. — Étienne; Nicolo Isouard et Benincori : 6 fév. 1822.

La marche qui termine le 1er acte, la 2e, la 4e scène et une partie du dernier chœur du 2e acte et les trois derniers actes tout entiers, sont de la composition de Benincori.

Cet opéra-féerie, avec ballets réglés par Gardel, fut monté avec beaucoup de luxe et sa mise en scène coûta 170,000 fr. La lumière du gaz y remplaçait avantageusement la lueur inégale des quinquets fumeux. Cette innovation heureuse nous semble digne d'être mentionnée.

Interprètes principaux : Nourrit père ou Adolphe Nourrit (Aladin), Dérivis (Timorkan), Dabadie (le Cadi); Mlle Grassari (Almasie), Mlle Reine (Zulime), Mlle Paulin (Thémire) et Mlle Jawurek, qui débuta dans le rôle de Zarine.

Mlle Bigottini, par le charme de sa danse, contribua puissamment à la pleine réussite de cet ouvrage, dont la musique n'offre rien de remarquable.

Introduction à l'orchestre de l'ophicléide. Cet instrument n'avait encore été employé que dans la fanfare d'*Olympie.*

Aladin fut donné pour la centième fois le 11 février 1825.

Florestan *ou le Conseil des Dix,* 3 a. — Delrieu; Garcia : 26 juin 1822.

Cet ouvrage fut donné d'abord à l'Opéra-Comique sous le titre de *Marini :* le public de ce théâtre l'accueillit assez mal; il ne fut pas mieux reçu sur notre première scène lyrique. Garcia était un bon musicien et un grand chanteur, mais un fort médiocre compositeur dramatique.

Alfred le Grand, b., 3 a. — Aumer; W. Robert, comte de Gallenberg : 18 sept. 1822.

Le comte de Gallenberg a écrit un certain nombre de ballets pour le théâtre de Vienne, où sa musique était goûtée. Son ballet d'*Alfred le Grand* fut retouché par Gustave Dugazon; mais, en dépit du soin avec lequel il fut monté, il n'obtint aucun succès.

On y entendait un orchestre militaire complet qui jouait sur la scène.

Sapho, 3 a. — Empis et Cournol; Reicha : 16 déc. 1822.

Cet opéra d'un compositeur de talent, mais privé d'instinct dramatique, ne réussit pas. Il eut pour principaux interprètes Adolphe Nourrit (Phaon), Mme Dabadie (Sapho) et Mlle Jawurek.

Cendrillon, b.-féerie, 3 a. — Albert (Decombe); F. Sor : 3 mars 1823.

Les décorations de Cicéri et le talent de Mlle Bigottini furent le principal attrait de cet ouvrage, dont le célèbre guitariste Ferdinand Sor écrivit la musique.

Virginie, trag. lyr. en 3 a. — Désaugiers aîné; Berton : 11 juin 1823.

Cet opéra, interprété par Dérivis-Appius, Nourrit-Icile, Mme Grassari-Virginie, Dabadie-Virginius et Mme Branchu-Valérie, n'obtint qu'un succès d'estime.

Lasthénie, 1 a. — Chaillou; Hérold : 8 sept. 1823.

Interprètes : Nourrit (Alcibiade), Ad. Nourrit (Cléomède) ; Mme Sainville (Hyparète) et Mme Grassari (Lasthénie).

Aline, reine de Golconde, b., 3 a. — AUMER ; Gustave GOURGAULT, dit DUGAZON : 1er oct. 1823.

C'est l'opéra-comique arrangé en ballet. Dugazon se servit adroitement de la musique de Berton ; aussi son œuvre fut-elle bien accueillie.

Vendôme en Espagne, drame lyr. en 1 a. — EMPIS et MENNECHET ; BOIELDIEU, AUBER et HÉROLD : 5 déc. 1823.

Le livret ne mentionne pas Boieldieu comme un des compositeurs de cet opéra, dont Gardel régla les ballets et Cicéri peignit les décors.

Interprètes : Nourrit (Philippe V), Dérivis (Vendôme), Adolphe Nourrit (Gaston), Bonnel (Alvar), Dabadie (Lopez) ; Mme Grassari (la Reine) et Mlle Jawurek (Inès).

Le Page inconstant, b., 3 a. — J. BERCHER, dit DAUBERVAL et AUMER ; : 18 déc. 1823.

Ce ballet, composé en 1787 par Dauberval, qui le fit représenter sur le théâtre de Bordeaux, fut modifié et remis en scène par Aumer. On y avait reproduit les principaux épisodes du *Mariage de Figaro*. *Le Page inconstant* fut donné au bénéfice et pour la soirée d'adieux de Mlle Bigottini ; Mlle Legallois joua le 22 décembre le rôle de Suzanne. — Le livret nous apprend que la musique en fut complètement renouvelée, mais Aumer ne dit pas qui l'écrivit. L'ouvrage fut très-bien accueilli.

Ipsiboé, 4 a. — Général MOLINE DE SAINT-YON ; R. KREUTZER : 31 mars 1824.

Interprètes : Dérivis (le duc de Solamire), Ad. Nourrit (Alamède), Dabadie (Izorin) ; Mme Branchu (Ipsiboé) et Mlle Grassari (Zénaïre).

Ballets de Gardel. — Décors de Cicéri.

Introduction à l'orchestre de la trompette à clés. Exécutant : Baumann.

Les Deux Salem, op.-féerie, 1 a. — PAULIN DE L'ESPINASSE ; DAUSSOIGNE : 12 juillet 1824.

Nourrit père et Adolphe Nourrit, qui avaient les mêmes traits, la même nature de voix et la même taille, jouaient *les Deux Salem*. En dépit de cette ressemblance frappante qui était si favorable à l'illusion scénique et malgré le talent de ces deux artistes, l'opéra du neveu de Méhul ne reçut point un favorable accueil.

Zémire et Azor, b., 3 a. — DESHAYES ; SCHNEITZHOEFFER : 20 oct. 1824.

Peu de succès.

La Belle au bois dormant, op.-féerie, 3 a. — E. DE PLANARD ; CARAFA : 2 mars 1825.

Interprètes : Nourrit (le vieux Berger), Ad. Nourrit (Lindor), Dabadie (le Sénéchal), Dérivis (Altamor, chevalier errant) ; Mlles Grassari (la Belle au bois dormant), Frémont (Persinette) et Ménard.

Ballets de Gardel. — Décors de Cicéri.

Pharamond, 3 a. — Ancelot, Guiraud et Alex. Soumet; Berton, Kreutzer et Boieldieu : 10 juin 1825.

Encore un opéra de circonstance : il fut composé à l'occasion du sacre de Charles X (Reims, 29 mai 1825).

Ballets de Gardel. — Décorations de Cicéri.

Malgré sa bonne interprétation, confiée à Dérivis (Pharamond), Ad. Nourrit (Clodion), Prévost (Orovèse), Dabadie (Théomir), Hennekindt (le chef des Gaulois), Ferd. Prévôt, Lafont et Bonnel; Mmes Grassari (Phédore), Jawureck (Isule) et Mme Dabadie (l'Ange de la France), *Pharamond* n'obtint aucun succès. Il n'en est resté qu'un chœur et un duo de Boieldieu : on les a entendus aux *Concerts du Conservatoire.*

Don Sanche *ou le Château d'Amour,* op.-féerie en 1 a. — Théaulon et de Rancé; Fr. Liszt : 17 oct. 1825.

Péché de jeunesse d'un pianiste qui devait toute sa vie chercher à étonner le monde et qui n'a pas encore réussi à faire preuve d'inspiration et de goût.

Interprètes : Prévost (Alidor), Ad. Nourrit (Don Sanche); Mme Grassari (Elzire), Mlles Frémont et Jawurek (un Page).

Mars et Vénus *ou les Filets de Vulcain,* b., 4 a. — Blache père; Schneitzhoeffer : 29 mai 1826.

Ce ballet, composé pour le théâtre de Bordeaux, fut représenté avec beaucoup de succès à Lyon et à Marseille, avant de réussir à Paris.

Les deux rôles principaux furent remplis par Albert et Mlle Legallois.

C'est dans ce ballet qu'on entendit pour la première fois quatre trompettes à l'orchestre.

Le Siége de Corinthe, 3 a. — Balocchi et Soumet; G. Rossini : 9 oct. 1826.

C'est le *Maometto II* du duc de Ventignano, traduit et arrangé pour la scène française par Balocchi et Soumet. Rossini remania sa partition italienne et composa plusieurs morceaux nouveaux, entre autres la scène de la bénédiction des drapeaux.

Interprètes : les deux Nourrit, Dérivis (Mahomet) et Mlle Cinti.

Laure-Cinthie Montalant, après avoir brillé au Théâtre-Italien de Paris sous le nom de Mlle Cinti (1816-26), fut engagée à l'Académie de musique. Elle y débuta dans *Férnand Cortez,* le 15 février 1826.

Remis en scène le 4 décembre 1835, on a représenté cet opéra pour la centième fois le 4 février 1839. — En 1844, on l'a réduit à 2 actes.

Astolphe et Joconde *ou les Coureurs d'aventure,* b., 2 a. — Aumer; Hérold : 29 janv. 1827.

Encore un opéra-comique arrangé en ballet. Celui-ci fut bien reçu du public, grâce à la musique d'Hérold et au talent chorégraphique de Paul (Joconde), d'Albert (Astolphe), d'Aumer, de Mmes Montessu (Jeannette) et Noblet (Édile). — Décorations de Cicéri.

Moïse, 4 a. — Balocchi et Étienne de Jouy; G. Rossini : 26 mars 1827.

C'est le *Mosé* de Tottola traduit en français.

A sa partition italienne, qu'il revit avec soin, Rossini ajouta un air pour Mlle Cinti, de beaux chœurs et le finale magnifique du 3e acte. Pour la musique des ballets, il se servit de motifs empruntés à ses opéras d'*Armida* et de *Ciro in Babilonia*.

Interprètes : Ad. Nourrit (Aménophis), Levasseur (Moïse), Dabadie (Pharaon), Alexis (Éliézer), Bonnel et Ferd. Prévôt; Mlle Cinti (Anaï), Mme Dabadie (Sinaïde) et Mlle Mori (Marie).

La centième représentation de *Moïse* a eu lieu le 6 août 1838.

Reprises : 1832, 1852, 1854 (avec Obin, Morelli, Brignoli, Chapuis; Mme Bosio et Mlle Dameron); 1863.

Le Sicilien *ou l'Amour peintre*, b., 1 a. — A. Petit; F. Sor : 11 juin 1827.

Ce ballet ne produisit pas d'abord une grande sensation; mais, après le début de Marie Taglioni (23 juillet 1827) dans *le Sicilien*, il fut très-bien accueilli, grâce au talent de cette excellente et poétique ballérine.

Le guitariste Sor fit précéder cet ouvrage d'une ouverture de Schneitzoeffer, compositeur qui lui fournit aussi plusieurs airs de danse.

Macbeth, 3 a. — Rouget de Lisle et Aug. Hix; Chelard : 29 juin 1827.

Interprètes principaux : Dabadie (Duncan), Dérivis (Macbeth), Ad. Nourrit (Douglas); Mlle Cinti (Moïna) et Mme Dabadie (Macbeth).

On y remarqua le trio des sorcières, ainsi que plusieurs chœurs d'une belle facture et d'une grande sonorité. Cet opéra toutefois n'était pas destiné à rester au répertoire; il réussit mieux en Allemagne qu'à Paris.

La Somnambule *ou l'Arrivée d'un nouveau Seigneur*, b., 3 a. — Scribe et Aumer; Hérold : 19 sept. 1827.

Le sujet de ce ballet n'a rien de commun avec celui du vaudeville *la Somnambule*. — Les rôles de l'hôtelière et de la somnambule étaient remplis par Mlle Legallois et par Mme Montessu. — Les décors étaient de Cicéri.

Reprises : 11 novembre 1835, avec Pauline Leroux dans le rôle principal; 21 novembre 1857, avec la Rosati.

La Muette de Portici, 5 a. — Scribe et Germain Delavigne, Auber : 29 fév. 1828.

C'est après avoir assisté avec Auber à une représentation extraordinaire donnée au théâtre de l'Opéra-Comique, et où Mlle Bigottini avait produit une sensation profonde dans *Deux Mots* de Dalayrac; c'est en sortant de cette soirée à bénéfice que Scribe conçut l'idée du rôle de *la Muette*.

Les ballets de cet opéra furent réglés par Aumer; les décors en ont été peints par Cicéri.

Interprètes : Adolphe Nourrit (Masaniello), Dabadie (Pietro), Alexis Dupont (Alphonse), Prévost, Pouilley, Massol (Lorenzo); Mme Damoreau-Cinti (Elvire) et Mlle Noblet (Fenella).

Le motif du chœur *Amis, amis, le soleil va paraître*, est emprunté à un entr'acte d'*Emma*, a dit Castil-Blaze (V. *l'Académie impériale de musique*, t. II,

p. 208); nous devons relever cette affirmation inexacte. Quant à la prière du 3e acte, elle avait déjà figuré dans une messe écrite à Chimay et restée inédite : d'un *Da nobis pacem*, Auber a fait son beau chœur sans accompagnement.

La centième représentation de *la Muette* a eu lieu le 23 avril 1830, et la quatre cent cinquantième a été donnée le 15 février 1869.

Le Comte Ory, 2 a. — Scribe et Delestre-Poirson; Rossini : 20 août 1828.

C'est avec *Il Viaggio a Reims ossia l'Albergo del Giglio d'oro*, opéra italien improvisé pour le sacre de Charles X, et représenté à Paris le 19 juin 1825, que Rossini composa la musique du *Comte Ory*.

Scribe et Poirson allongèrent en 2 actes le joli vaudeville qu'ils avaient écrit en 1816, et leur illustre collaborateur revit avec soin sa partition et l'augmenta du joli duo du page avec le comte, du chœur des femmes, du quatuor sans accompagnement, du chœur célèbre des buveurs, du trio et du finale qui terminent ce brillant et spirituel ouvrage.

Interprètes : Ad. Nourrit, Levasseur, Dabadie ; Mme Damoreau-Cinti ; Mlle Jawurek (le page Isolier) et Mlle Mori.

La centième représentation du *Comte Ory* a eu lieu le 25 juillet 1831.

Reprises : 1860, 1863.

La Fille mal gardée, b., 2 a. — Dauberval et Aumer; Hérold : 17 nov. 1828.

Ce ballet avait été composé en 1786 par Dauberval, qui l'avait fait représenter sur le théâtre de Bordeaux ; Aumer l'arrangea pour la scène spacieuse de l'Opéra.

La Belle au bois dormant, ballet-pantomime-féerie en 4 a. — Scribe et Aumer; Hérold : 27 avril 1829.

Marie Taglioni s'y fait remarquer dans une scène de naïades.

Guillaume Tell, 4 a. — Hipp. Bis et Étienne de Jouy; Rossini : lundi 3 août 1829.

La scène de la conjuration était platement écrite ; elle fut refaite entièrement par Armand Marrast, alors secrétaire du financier Aguado, chez qui Rossini composa son chef-d'œuvre.

Interprètes : Ad. Nourrit (Arnold), Levasseur (Walter Furst), Dabadie (Guillaume Tell), Alexis Dupont (Ruodi), Massol (Rodolphe), Prévost (Gessler), Ferdinand Prévôt (Leutold); Mmes Damoreau-Cinti (Mathilde), Dabadie (Jemmy) et Mori (Hedwige).

Ballets d'Aumer. — Décors de Cicéri.

La tyrolienne du 3e acte, dansée par Marie Taglioni, a été inspirée par un air suisse.

Introduction à l'orchestre du cornet à pistons. Exécutant : A. Dauverné.

L'orchestre qui interpréta *Guillaume Tell*, et donna une sérénade à Rossini le 4 août 1829, était dirigé par Valentino.

Reprises nombreuses : 1er juin 1831, réduit à 3 actes; 17 avril 1837, pour le début de Gilbert Duprez.— La centième représentation a été donnée le 17 sep-

tembre 1834, et la cinq centième, le 10 février 1868. Après cette cinq centième, les symphonistes de l'Opéra allèrent donner une sérénade à Rossini.

François Ier à Chambord, 2 a. — Moline de Saint-Yon et Fougeroux; Prosper de Ginestet : 15 mars 1830.

Divertissement de Vestris. — Décorations de Cicéri.

Interprètes : Levasseur (François Ier), Ad. Nourrit (Léonard de Vinci), Alexis Dupont (le comte de Saint-Pol), Dabadie (le Sénéchal); Mme Gosselin-Mori (Marguerite de Valois), Mme Damoreau-Cinti (Carina).

Les ouvrages dramatiques de Prosper de Ginestet n'ont point obtenu de succès. Après avoir échoué au théâtre, ce compositeur se consacra pendant plusieurs années à la critique musicale.

Manon Lescaut, b., 3 a. — Scribe et Aumer; F. Halévy : 3 mai 1830.

Les rôles du chevalier Des Grieux et de Manon étaient remplis par Ferdinand et Mme Montessu.

La musique de ce ballet fut à bon droit remarquée par les juges compétents. Halévy a introduit dans sa partition des chants nationaux dont il a su tirer un excellent parti.

Le Dieu et la Bayadère, op.-b., 2 a. — Scribe; Auber : 13 oct. 1830.

La première édition du livret nous apprend que cet ouvrage fut d'abord intitulé : *La Bayadère amoureuse.*

Interprètes : Ad. Nourrit (un Inconnu), Levasseur (Olifour), Alexis Dupont; Mme Damoreau-Cinti (Ninka). — Mlle Marie Taglioni représentait la bayadère Zoloé et Mlle Noblet, Fatmé.

Divertissements de Taglioni. — Décors de Cicéri.

Le 4 juin 1838, centième représentation de cet opéra-ballet.

Reprise : 22 janvier 1866.

Eurianthe, 3 a. — Castil-Blaze; C.-M. de Weber : 6 avril 1831.

Interprètes principaux : Ad. Nourrit, Dabadie, Mme Damoreau (Eurianthe) et Mme Dabadie.

Castil-Blaze avait introduit dans cet ouvrage la barcarolle, le joli duo et la marche d'*Obéron*, et Mme Damoreau y plaça dans le 3e acte un air de Meyerbeer.

Le Philtre, 2 a. — Scribe; Auber : 20 juin 1831.

Castil-Blaze s'est trompé en fixant la date de cette première représentation au 13 octobre 1831. Il parle aussi d'une innovation importante qui remonterait à cette soirée : le rideau, qui depuis le 19 mars 1671 ne se baissait qu'au dénoûment de la pièce, serait tombé pour la première fois à la fin de chaque acte. Nous n'avons pu réussir à nous assurer de l'exactitude de ce renseignement.

Interprètes : Ad. Nourrit (Guillaume), Levasseur (Fontanarose), Dabadie (Joli-Cœur); Mlle Dorus, puis (6 juillet) Mme Damoreau (Thérésine), Mlle Jawurek (Jeannette).

Centième représentation : le 3 novembre 1837.

Parodie : *le Philtre champenois.*

Opéra italien : *L'Elisire d'amore,* musique de Donizetti.

L'Orgie, b., 3 a. — Scribe et Coralli; Carafa : 18 juillet 1831. — Demi-succès.

C'est le sujet de *Léocadie* transformé en ballet. Le rôle de l'héroïne était rempli par Mlle Legallois.

Robert le Diable, 5 a. — Scribe et Germain Delavigne; Meyerbeer : 21 nov. 1831.

Interprètes : Ad. Nourrit (Robert), Levasseur (Bertram), Lafont (Raimbaut); Mme Damoreau-Cinti (Isabelle), Mlle Dorus (Alice).

Ballets de Taglioni, dansés par Perrot, Mmes Marie Taglioni, Noblet, Montessu, Dupont et Julia.

Décors de Cicéri. — Mise en scène de Duponchel.

1re reprise : 20 juillet 1832. — Centième représentation : 20 avril 1834.

Cinq centième représentation : le 1er mars 1867.

Quatre timbales résonnent pour la première fois à l'orchestre.

La Sylphide, b., 3 a. — Ad. Nourrit et Taglioni; Schneitzhoeffer : 12 mars 1832.

Interprètes principaux : Marie Taglioni et Mazilier.

Décors de Cicéri.

La musique de Schneitzhoeffer est fort applaudie. On remarque surtout dans cette partition remarquable une page symphonique qui offre une certaine analogie avec le début de la 3e partie du *Désert*, de Félicien David (tableau du soleil levant).

Reprise en 1859.

La Tentation, ballet-opéra en 5 a. — Cavé et Coralli; F. Halévy et G. Gide : 20 juin 1832.

Toute la musique de l'opéra est d'Halévy; celle du ballet est de G. Gide et Halévy.

Interprètes : Mmes Dorus (Hélène), Dabadie (Mizaël) et Jawurek (Anubri); Alexis Dupont (Asmodée), Massol (Bélial), F. Prévôt, Wartel et Dérivis (Belzébuth); Simon et Mlle Duvernay (Miranda) se font remarquer au 2e acte dans la grande scène de l'Enfer.

Décors de la composition de Ed. Bertin, Eug. Lamy, Camille Roqueplan, Feuchères et Paul Delaroche.

Les morceaux les plus applaudis de cet ouvrage long et obscur furent deux chœurs de F. Halévy et le galop infernal de C. Gide.

Le Serment *ou les Faux Monnayeurs,* 3 a. — Scribe et Mazères; Auber : 1er oct. 1832.

Interprètes : Ad. Nourrit (Edmond), Dérivis et Levasseur (Andiol), Dabadie (le capitaine Jean); Mme Damoreau (Marie).

On remarque dans cet opéra, qui fut froidement accueilli, une ouverture pimpante, un beau chœur d'hommes et l'air ravissant du 3e acte que Mme Damoreau chantait dans la perfection.

Centième représentation : le 30 mars 1849.

Nathalie *ou la Laitière suisse,* b., 2 a. — Taglioni; Gyrowetz et Carafa : 7 nov. 1832.

Le piètre sujet de ce ballet est emprunté à *la Laitière suisse*, ouvrage chorégraphique donné au théâtre de la Porte Saint-Martin en septembre 1823.

Nathalie fut d'abord représentée à Vienne avec la musique de Gyrowetz; la partition fut retouchée et augmentée par Carafa, lorsqu'on monta ce ballet à Paris pour Marie Taglioni.

Décors de Cicéri.

Gustave III *ou le Bal masqué,* opéra historique, 5 a. — Scribe; Auber : 27 fév. 1833.

Livret remarquable et le plus énergique des opéras d'Auber.

Interprètes : Ad. Nourrit (Gustave III), Levasseur (Ankastrom), Massol (Christian), Dabadie (Dehorn), Dupont (Warting), Prévost, Wartel; Mlles Cornélie Falcon (Amélie), Dorus (Oscar) et Mme Dabadie (Arvedson).

Décors de Feuchères, Diéterle, Philastre, Cambon et Cicéri ; mise en scène de Duponchel; ballets de Taglioni.

L'acte du Bal masqué offre un coup-d'œil merveilleux. Le *galop* de *Gustave III* tourne toutes les têtes, et des femmes du monde viennent figurer dans ce divertissement du 5e acte.

Centième représentation : le 4 janvier 1837.

Opéra italien : *un Ballo in maschera,* paroles de Somma, musique de Verdi. Cette traduction du libretto de Scribe est retraduite en français par Édouard Duprez et jouée au Théâtre lyrique sous ce titre : *Le Bal masqué* (17 nov. 1869).

Ali-Baba *ou les Quarante Voleurs,* opéra en 4 a. précédé d'un prologue. — Scribe et Mélesville ; Cherubini : 22 juill. 1833.

C'est le livret de *Koukourgi* de Duveyrier-Mélesville, arrangé pour la scène de l'Opéra. Il parut froid et ennuyeux ; la musique du septuagénaire Cherubini, magistralement écrite, sembla aussi manquer de mouvement et de vie. — Peu de représentations.

Interprètes : Nourrit (Nadir), Dabadie (Ours-Kan), Levasseur (Ali-Baba), Prévost (Aboul-Assan), F. Prévôt (Phaor), Massol (Calaf), Dérivis (Thamar) ; Mme Damoreau (Délie), Mlle C. Falcon (Morgiane).

Ballets de Coralli. — Décors de Cicéri, Philastre et Cambon.

Dans le divertissement du dernier acte on introduisit la *bacchanale d'Achille à Scyros.*

La Révolte au Sérail, b., 3 a. — Taglioni; Théodore Labarre : 4 déc. 1833.

Le titre primitif de ce ballet était *la Révolte des Femmes.*

Interprètes : Perrot et Marie Taglioni; Mlle Duvernay; Mmes Noblet, Dupont, Julia, Montessu, Legallois, Pauline Leroux, Élie, Fitzjames, Roland, Vagon et Brocard.

Décors de Cicéri, Léger, Feuchères et Despléchin. — Costumes de Duponchel.

La musique colorée, expressive et mélodieuse de Th. Labarre est fort applaudie; la scène des harpes et le tableau du bain obtiennent un grand succès.

Don Juan, 5 a. — CASTIL-BLAZE, Henri BLAZE et Émile DESCHAMPS; MOZART : 10 mars 1834.

Les paroles chantées étaient du musicien Castil-Blaze; mais le livret imprimé est de son fils et d'Émile Deschamps. (V. 17 septembre 1805.)

Interprètes : Nourrit (Don Juan), Levasseur (Leporello), Lafont (Ottavio), P. Dérivis (le Commandeur), Dabadie (Masetto); Mlle Falcon (donna Anna), Mme Damoreau (Zerline) et Mme Dorus-Gras (Elvire).

Décors remarquables de Cicéri, Feuchères, Despléchin, Léger, Philastre et Cambon. — Divertissements de Coralli. — Mise en scène de Duponchel.

Reprises : 31 mars 1841 avec Barroilhet pour don Juan et Mmes Dorus, Nau et Catinka Heinefetter dans les rôles de donna Anna, Zerline et Elvire; 2 avril 1866 avec Faure, Obin, Naudin, David, Caron, Mmes Gueymard, Saxe et Battu, et 6 décembre 1869 avec Faure, Mmes Julia Hisson, Miolan-Carvalho et Gueymard.

La centième représentation a eu lieu le 4 novembre 1872.

La Tempête *ou l'Ile des Génies*, b., 2 a. — Ad. NOURRIT et CORALLI; SCHNEITZHOEFFER : 10 sept. 1834.

Le sujet de ce ballet-féerie n'est point celui de la comédie de Shakespeare; mais l'auteur de cette pièce a beaucoup emprunté cependant au poëte anglais.

Décors de Cicéri, Feuchères, Diéterle, Séchan et Despléchin.

Début de Fanny Elssler dans le rôle de la fée Alcine.

La musique de Schneitzhoeffer obtint un légitime succès.

La Juive, 5 a. — SCRIBE; HALÉVY : 23 fév. 1835.

Les paroles de l'air qui termine le 4e acte sont d'Adolphe Nourrit.

Interprètes : Nourrit (Eléazar), Levasseur (le Cardinal), Lafont (Léopold), Dabadie (Ruggiero), Dérivis, Ferd. Prévôt, Massol; Cornélie Falcon (Rachel); Mme Dorus-Gras (Eudoxie).

Décors de Feuchères, Philastre et Cambon. — Mise en scène de Duponchel.

Le succès de ce bel ouvrage fut d'abord incertain, et, sans une mise en scène magnifique, pour laquelle on dépensa 150,000 fr., peut-être le public se fût-il montré injuste envers Halévy.

Dernière reprise : 19 août 1872.

La centième représentation a eu lieu le 3 juin 1840, et la trois cent cinquantième a été donnée le 15 novembre 1872.

C'est dans *la Juive* qu'on employa pour la première fois deux cors à pistons, en remplacement des seconds cors ordinaires : ces deux parties furent confiées à Fréd. Duvernoy et Meifred. — Halévy a fait aussi entendre dans cet ouvrage deux cors anglais : exécutants, Brod et Vény.

Bresilia *ou la Tribu des Femmes*, b., 1 a. — TAGLIONI; comte DE GALLENBERG : 8 avril 1835.

Ce ballet, dont la décoration était de Philastre et Cambon, et dont les principaux rôles étaient remplis par Mazilier, Mlles Taglioni, Legallois, Leroux et Duvernay, ne reçut pas un favorable accueil.

L'Ile des Pirates, b., 4 a. — Henri (Bonnachon) et Ad. Nourrit; C. Gide et Carlini : 12 août 1835.

Interprètes : Montjoie (le Pirate); Fanny et Thérèse Elssler; Mme Montessu.

Décors de Despléchin, Delestre. — Celui du 2e acte représente un navire en mer.

La musique du 1er acte et du pas de deux du 3e acte est de Carlini et celle des trois derniers actes a été écrite par M. Gide, qui y a introduit deux morceaux de Rossini et une sonate de Beethoven.

C'est dans le 2e acte que se trouve un charmant andante, chanté par les violoncelles accompagnés dans le haut par des cors. On y remarque un galop dont les temps forts sont scandés par la charge que battent dix tambours.

Les Huguenots, 5 a. — Scribe et Émile Deschamps; Meyerbeer : 29 fév. 1836.

Émile Deschamps a surtout travaillé au 4e acte, dont le dénoûment fut imaginé par Ad. Nourrit.

Interprètes : Ad. Nourrit (Raoul), Levasseur (Marcel), Dérivis (Nevers), Serda (Saint-Bris), puis Alizard (23 juin 1837), Alex. Dupont (Cossé), Wartel (Thoré), Massol (Tavannes) et Ferd. Prévôt (de Retz); Mlle C. Falcon (Valentine), Mme Dorus (Marguerite), Maria Flécheux, puis Mlle Nau (le Page).

Décors de Séchan, Feuchères, Diéterle et Despléchin.

Mise en scène de Duponchel. — Coût : 160,000 francs.

Au 1er acte, solo de *viole d'amour*, par Urhan.

Centième représentation : le 10 juillet 1839. — Cinq centième représentation : 4 avril 1872.

Parodie : *Une Saint-Barthélemy ou les Huguenots de Touraine*, de Dumanoir et Cogniard frères.

Le Diable boiteux, b., 3 a. — Ad. Nourrit, Burat de Gurgy et Coralli; C. Gide : 1er juin 1836.

Les principaux rôles sont remplis par Fanny et Thérèse Elssler, Mlle Legallois, Mazilier, Barrez (Asmodée) et Élie. — Décors de Feuchères, Séchan, Diéterle, Philastre et Cambon.

Jolie partition. M. Casimir Gide y introduisit avec autant d'esprit que de goût d'importants fragments des opéras de Rossini.

La Fille du Danube, b., 2 a. et 4 tableaux. — Taglioni; Ad. Adam : 21 sept. 1836.

Composé pour Marie Taglioni, ce ballet obtient moins de succès que *le Diable boiteux*. — Décors de Cicéri, sauf ceux du 2e tableau qui étaient de Diéterle, Feuchère, Despléchin et Séchan.

La musique d'Adolphe Adam fit beaucoup de plaisir, et l'on applaudit surtout le pas de cinq, le pas de quatre et la scène pittoresque du *galop*.

La Esmeralda, 4 a. — Victor Hugo; Mlle Louise Bertin : 14 nov. 1836.

Interprètes : Ad. Nourrit (Phœbus), Levasseur (Frollo), Massol (Quasimodo); Mlle C. Falcon (Esmeralda), Wartel, A. Dupont, F. Prévôt, Serda; Mmes Jawurek et Gosselin.

Décors de Philastre et Cambon.

Cet opéra, dont la partie instrumentale mérite une mention particulière, renferme plusieurs pages originales et vigoureuses. On en applaudit surtout le 4e acte, où se trouvent le duo de la prison et l'air de Frollo.

Sur ce poëme de V. Hugo, Eug. Prévost a composé un opéra représenté avec succès à la Nouvelle-Orléans.

Stradella, 5 a. — Émile DESCHAMPS et Émilien PACINI; NIEDERMEYER : 3 mars 1837.

Interprètes : Mlle C. Falcon (Léonor) ; Ad. Nourrit (Stradella), Levasseur (Spadoni), Dérivis (le Duc), Massol et Wartel (bravi), F. Prévôt (Beppo).

Divertissements de Coralli. — Décors de Desplechin, Séchan, Feuchères et Diéterle.

Le trio du 2e acte, le trio bouffe et les couplets à boire sont considérés comme les morceaux les plus originaux de cet opéra.

Les Mohicans, b., 2 a. — GUERRA ; Ad. ADAM : 5 juill. 1837.

Mlle Nathalie Fitz-James se fit remarquer dans ce ballet, qui ne fut représenté que trois fois.

La Chatte métamorphosée en femme, b., 3 a. — Ch. DUVEYRIER et CORALLI ; MONTFORT : 16 oct. 1837.

Décors de Devoir, Porchet, Philastre et Cambon.

Composé pour Fanny Elssler, ce ballet n'obtint qu'un demi-succès.

Le sujet en était emprunté à un vaudeville joué au Gymnase. La musique d'Alex. Montfort en parut agréable.

Guido et Ginevra *ou la Peste de Florence,* 5 a. — SCRIBE ; HALÉVY : 5 mars 1838.

Le sujet de cet excellent, mais sombre libretto de Scribe, est emprunté à une légende italienne qui a souvent été reproduite en français et en allemand.

Interprètes : G. Duprez (Guido), Levasseur (Cosme de Médicis), Massol (Forte Braccio), Dérivis (Manfredi); Mme Dorus (Ginevra), Mme Rosine Stoltz (Ricciarda).

Décors de Feuchères et Cambon. — Ballets de Mazilier.

Parmi les morceaux les plus remarquables de cet opéra, citons la romance de Guido, le duo de Ricciarda et de Forte-Braccio, l'air pathétique de Guido au tombeau de Ginevra, le chœur *Vive la peste!* le duo de Guido et Ginevra et le trio final.

Introduction à l'orchestre du mélophone (exécutant : Dessanne) et du trombone à pistons (exécutant : Schiltz).

Reprise : 1840. Traduit et représenté aux Italiens de Paris : 1870.

La Volière *ou les Oiseaux de Boccace,* b., 1 a. — Thérèse ELSSLER ; C. GIDE : 5 mai 1838.

Ce ballet fut donné à l'occasion du bénéfice de Mlles Elssler et ne fut représenté que quatre fois. Le spectacle de cette soirée était ainsi composé : deux actes du *Mariage de Figaro,* de Beaumarchais ; *la Volière* ; un acte de *Lucia di Lammermoor ; le Concert à la cour,* et, pour finir, des *Tableaux vivants.*

Benvenuto Cellini, 2 a. — Léon DE WAILLY et Auguste BARBIER; Hector BERLIOZ : 3 sept. 1838.

Ce livret d'opéra est le seul qu'ait écrit le poëte viril des *Iambes*.

Cet ouvrage est d'une telle difficulté qu'il ne passa qu'après vingt-neuf répétitions générales : il n'en fut donné que trois représentations.

Interprètes principaux : G. Duprez (B. Cellini), Massol (Fieramosca), Dérivis (Barducci), Serda (le Cardinal), Wartel, F. Prévôt; Mmes Dorus-Gras (Teresa) et R. Stoltz (Ascanio).

Reprise peu heureuse en janvier 1839 : Alexis Dupont et Alizard remplacent G. Duprez et Massol.

La Gipsy, b., 3 a. et 5 tabl. — DE SAINT-GEORGES et MAZILIER; BENOIST, Ambroise THOMAS et MARLIANI : 28 janv. 1839.

Le 1er acte est de M. Benoist; le 2e, de M. Ambroise Thomas, et le 3e, de Marliani.

Décors de Philastre et Cambon.

Le 2e acte, composé de 3 tableaux, fut détaché bientôt et donné seul. M. Ambroise Thomas y a introduit au gré de sa prodigieuse mémoire et au vol de la plume des motifs de Beethoven, de Hummel, de Weber et de Frantz Schubert. L'instrumentation colorée de cet acte de ballet annonçait un maître.

Le Lac des Fées, 5 a. — SCRIBE et MÉLESVILLE; AUBER : 1er avril 1839.

Interprètes : Duprez (Albert), Levasseur (Rodolphe), Wartel (Issachar), Alexis Dupont et Ferdinand Prévôt (Étudiants); Mme Stoltz (Marguerite), Mlle Nau (Zéila), Mlle Élian Barthélemy (Edda et le jeune Pâtre).

Ballets de Coralli. — Décors de Philastre et Cambon.

La Tarentule, b., 2 a. — SCRIBE et CORALLI; C. GIDE : 24 juin 1839.

Comme *la Gipsy*, ce ballet mit en évidence le talent de Fanny Elssler.

La Vendetta, 3 a. — LÉON (PILLET) et ADOLPHE (VAUNOIS); H. DE RUOLZ : 11 sept. 1839.

Le sujet de cet opéra est emprunté à *Matteo Falcone*, de Mérimée.

Cet ouvrage fut remanié, mais il n'obtint pas plus de succès en 2 actes que sous sa forme primitive. C'est comme habile chimiste et comme inventeur de procédés de galvanoplastie que M. Henri de Ruolz était appelé à conquérir une réputation durable.

Interprètes : Duprez (Paolo), Massol (Spalazzi), Levasseur (Matteo le père), Wartel, F. Prévôt, Alizard; Mlle Nathan (Flora Spalazzi) et Mme Widemann (Maria).

La Xacarilla, 1 a. — SCRIBE; MARLIANI : 28 oct. 1839.

Interprètes : Dérivis (Cosuelo), F. Prévôt (Nithardo); Mme Dorus-Gras (Ritta), Mme Stoltz (Lazarillo).

Décors de Philastre et Cambon.

Cette agréable partition du comte Aurèle Marliani, auteur du *Bravo* (1834) composé pour la belle Giulia Grisi, dut une partie de son succès au talent et à la beauté de Mme Stoltz, cantatrice dramatique formée à l'école de Choron.

Marliani fut tué en défendant Bologne contre les Autrichiens, au mois de juin 1849. La centième représentation de *la Xacarilla* n'eut lieu que longtemps après sa mort, le 11 juillet 1862 : on avait repris cet ouvrage le 20 juin précédent.

Le Drapier, 3 a. — Scribe; Halévy : 6 janv. 1840.

Interprètes : Mario (Urbain), Massol (Gautier), Levasseur (Bazu), Alizard (frère Benoist); Mlles Nau (Jeanne) et Élian (Berthe).

Décors de Philastre et Cambon.

Le dernier acte de cet opéra renferme deux duos remarquables; celui que chantaient Mario et Mlle Nau produisit beaucoup d'effet. On peut le considérer comme le morceau capital du *Drapier*, qui ne reçut pas du public un favorable accueil.

Les Martyrs, 4 a. — Ad. Nourrit et Scribe; Donizetti : 10 avril 1840.

C'est le chef-d'œuvre de P. Corneille arrangé en opéra.

Avant de donner *les Martyrs*, Donizetti avait écrit *Poliuto;* mais la censure italienne interdit la représentation de cet ouvrage au théâtre *San Carlo*, et le chagrin qu'en éprouva Nourrit contribua certainement à précipiter la crise fatale qui amena la fin déplorable de ce grand artiste (Naples, 8 mars 1839).

La partition française est plus importante que celle de *Poliuto*. Donizetti y ajouta l'ouverture, presque tout le 1er acte, à l'exception de la cavatine de Pauline, les airs de ballet, le morceau d'ensemble qui termine le 2e acte, l'air de basse au 3e acte et le trio du 4e acte.

Plusieurs morceaux de *Poliuto* ne se retrouvent pas dans *les Martyrs* : la *prière* intercalée dans la cavatine du ténor, la cabalette de la cavatine du baryton, l'air du ténor et une courte scène de Pauline (dans le grand duo), telles sont les pages italiennes qui ne figurent point dans l'opéra français, dont le 3e acte est d'un maître.

Interprètes : Duprez (Polyeucte), Dérivis (Félix), Massol (Sévère), Serda (Callisthènes), Wartel (Néarque); Mme Dorus (Pauline).

Divertissements de Coralli.

L'ouverture des *Martyrs*, dont l'allégro a le tort de rappeler celui de *la Vestale*, est coupée vers le milieu par un chœur lointain et mystérieux. — Meyerbeer s'en est souvenu en écrivant l'ouverture du *Pardon de Ploërmel*.

Le Diable amoureux, b., 3 a. et 8 tabl. — De Saint-Georges et Mazilier; Benoist et Henri Reber : 23 sept. 1840.

La musique du 1er et du 3e acte est de M. Benoist; M. Henri Reber a écrit celle du 2e acte, où, entre autres pages applaudies, on remarque le pas de séduction et un finale mouvementé et dramatique.

Décors de Philastre et Cambon. — Mise en scène de Duponchel.

Ce sujet a été repris par M. de Saint-Georges qui en a fait un opéra-comique en 3 actes, pour Albert Grisar : *Les Amours du Diable*.

Loyse de Montfort, scènes lyriques par Émile Deschamps et Émilien Pacini; François Bazin : 7 oct. 1840.

Ces scènes lyriques qui firent obtenir le grand prix de Rome à M. François Bazin furent chantées à l'Institut par Roger, Dérivis et Mme Stoltz ; elles furent interprétées à l'Opéra par Marié (Gaston de Montfort), Dérivis (le capitaine Albert) et Mme Stoltz (Loyse). C'était la première fois qu'on représentait sur un théâtre et en costumes la cantate couronnée par l'Institut : on l'entendit dans trois soirées successives.

Le livret imprimé de *Loyse de Montfort* donne à ces scènes lyriques le titre d'opéra en un acte.

La Favorite, 4 a. — Alph. ROYER et Gustave VAN NIEWENHUYSEN, dit Waëz; DONIZETTI : 2 déc. 1840.

C'est le sujet du *Comte de Comminges* d'Arnaud de Baculard, fort habilement transformé en opéra.

Interprètes : G. Duprez (Fernand), Barroilhet (Alphonse), Levasseur (Balthazar) ; Mme Stoltz (Léonore), Mlle Elian (Inez).

Divertissements d'Albert. — Décors de Philastre et Cambon, Feuchères, Séchan, Diéterle et Despléchin.

La centième représentation de *la Favorite* a eu lieu le 13 décembre 1848; la quatre cent huitième a été donnée le 4 octobre 1872 pour la rentrée de Faure et le début malheureux du jeune ténor M. Richard.

Le Comte de Carmagnola, 2 a. — SCRIBE ; Ambroise THOMAS : 19 avril 1841.

Interprètes : Massol (Bronzino), Marié (Stenio), Dérivis (le comte de Carmagnola), F. Prévôt (Castruccio) ; Mme Dorus (Nizza) et Mlle Dobrée (Lucrezia).

Décorations de Cicéri.

Contentons-nous de signaler le duo du 1er acte, entre le ténor et e baryton, et le duo du 2e acte pour ténor et soprane.

Le Freischütz, opéra romantique en 3 a. — E. PACINI et Hector BERLIOZ ; C.-M. DE WEBER : 7 juin 1841.

Interprètes : Marié (Max), Bouché (Gaspard), Alizard (un Ermite), Wartel (Ottokar), Ferd. Prévôt (Kouno), Goyon (Samiel); Mme Stoltz (Agathe) et Mlle Nau (Annette).

Divertissements de Mazilier. — Décors de Philastre et Cambon.

L'orchestre, dirigé par Battu, et les chœurs contribuèrent à l'éclat de cette représentation.

La musique des divertissements se compose des airs de ballet d'*Obéron* et de *Preciosa* ; Hector Berlioz y ajouta la pièce de piano intitulée *l'Invitation à la valse*, ce petit chef-d'œuvre qu'il a instrumenté avec beaucoup d'art, mais qu'il a dû transposer en ré majeur. — Les récitatifs sont aussi de Berlioz.

Reprises : 1853, 1870.

Gisèle *ou les Willis*, ballet fantastique en 2 a. — DE SAINT-GEORGES, Théophile GAUTIER et CORALLI ; Ad. ADAM : 28 juin 1841.

L'idée de ce ballet poétique vint à Théophile Gautier en lisant une belle page de Henri Heine sur les elfes. (V. Th. Gautier, *Histoire de l'Art dramatique*, t. II, p. 133.)

Le rôle de Gisèle était rempli par Mlle Carlotta Grisi. — Décors de Cicéri.

La valse favorite de *Gisèle* fut empruntée par Ad. Adam à M. Fréd. Burgmuller.

Reprises : 1864, 1866.

Lionel Foscari, scène lyrique. — Comte de Pastoret; Aimé Maillart : 13 oct. 1841.

Interprètes : Marié, Alizard et Mlle Elian.

Cette cantate du jeune lauréat de l'Institut ne fut entendue qu'une fois.

La Reine de Chypre, 5 a. — De Saint-Georges; Halévy : 22 déc. 1841.

Interprètes : Duprez (Gérard), Barroilhet (Lusignan), Massol (Mocenigo), Bouché (Andrea Cornaro), Wartel (Strozzi); Mme Stoltz (Catarina).

Décors de MM. Philastre et Cambon. — Ballets de M. Coralli.

Reprises : 1851, 1854; centième représentation : 19 mai 1854.

Le duo du 3e acte et le 5e acte tout entier sont devenus populaires.

Le Guérilléro, 2 a. — Théodore Anne; Ambroise Thomas : 22 juin 1842.

Interprètes : Massol (le Guérilléro), Bouché (Fernand), Octave (Francisco), F. Prévôt (Pedro); Mme Nathan-Treilhet (Thérésa).

Décors de Séchan, Despléchin et Diéterle.

L'air avec chœur, chanté par Massol et formant le finale du 1er acte, mérite un souvenir particulier.

La Jolie Fille de Gand, b., 3 a. et 9 tabl. — De Saint-Georges et Albert (Decombe); Ad. Adam : 22 juin 1842.

Le sujet de ce ballet, composé pour Carlotta Grisi, est imité du mélodrame de Signol, *Victorine ou la Nuit porte conseil*.

Décors de Cicéri, Philastre et Cambon.

Parmi les innombrables motifs de cette partition élégante et facile, on applaudit particulièrement le pas des clochettes et le galop du bal masqué.

Le Vaisseau fantôme, 2 a. — Paul Foucher; Diestch : 9 nov. 1842.

Le sujet de cet opéra est emprunté à une légende du Nord, dont Richard Wagner devait aussi s'inspirer (*le Hollandais volant*). P.-Ls-Phil. Diestch (1808-1865) manquait des qualités qui donnent aux ouvrages dramatiques le mouvement et la vie; c'est dans la musique religieuse que ce compositeur estimé s'est plus particulièrement distingué.

Interprètes : Canaple (Troil), Marié (Magnus), F. Prévôt (Barlow), Octave (Eric); Mme Dorus-Gras (Minna).

Décorations de Philastre et Cambon.

Charles VI, 5 a. — Germain et Casimir Delavigne; Halévy : 15 mars 1843.

Interprètes : G. Duprez (le Dauphin), Barroilhet (Charles VI), Levasseur (Raymond), Canaple (Bedfort), Massol (l'homme de la forêt du Mans), F. Prévôt (Tanneguy Duchâtel), Poultier (Gontran), Octave (Dunois); Mme Stoltz (Odette), Mme Dorus-Gras (Isabeau de Bavière).

Divertissement de Mazilier.

Décors de Philastre et Cambon, Séchan, Diéterle et Despléchin.

La chanson nationale *Guerre aux tyrans!* est devenue célèbre. Le duo des cartes, le sextuor du 4e acte, la chanson soldatesque avec accompagnement de tambour, comptent parmi les meilleures pages de cette partition.

Reprise avec des changements : 4 octobre 1847.

La Péri, ballet fantastique en 2 a. — Th. Gautier et Coralli; Fréd. Burgmuller : 17 juillet 1843.

Le rôle de la Péri était rempli par Carlotta Grisi.

Décors de Séchan, Diéterle et Despléchin ; de Philastre et Cambon.

Les jolis airs de danse de ce ballet fantastique annonçaient un mélodiste et un musicien d'un goût assez délicat : un tel début promettait un compositeur et non un simple arrangeur de valses et d'agréables bluettes à l'usage des pianistes de moyenne force.

Dom Sébastien, roi de Portugal, 5 a. — Scribe; Donizetti : 13 nov. 1843.

Interprètes : G. Duprez (D. Sébastien), Barroilhet (Camoëns), Massol (Abayaldos), Levasseur (Juan de Sylva), Octave (D. Antonio), F. Prévôt (D. Henrique), Brémond (Ben Sélim); Mme Stoltz (Zayda).

Divertissements d'Albert.

Le sujet de cet opéra ne plut guère, et la scène de l'enterrement (au 3e acte) qui rappelait les funérailles du duc d'Orléans, mort le 13 juillet de l'année précédente, parut une invention malheureuse. La partition de Donizetti n'en renferme pas moins plusieurs pages dignes de notre souvenir : la marche et le chœur des familiers de l'Inquisition, l'air d'Abayaldos, la romance *O Lisbonne, ô ma patrie!* le duo du poëte et du roi, l'ensemble imposant et pathétique qui suit le chœur des inquisiteurs, le charmant trio du 5e acte et la barcarolle du baryton.

Lady Henriette *ou la Servante de Greenwich*, b., 3 a. — De Saint-Georges et Mazilier ; de Flotow, Burgmuller et Deldevez : 21 fév. 1844.

L'idée de ce ballet est puisée dans *le Ballet des Chambrières à louer* (1617), et le sujet imaginé par M. de Saint-Georges ne peut passer que pour une imitation de *la Comtesse d'Egmont*, vaudeville.

Décors de Cicéri. — Rôle principal écrit pour Adèle Dumilâtre.

L'instrumentation de M. Burgmuller parut faible; on reconnut, au contraire, une plume exercée dans le 3e acte, écrit par le chef d'orchestre Deldevez.

Le Lazzarone, 2 a. — De Saint-Georges; Halévy : 29 mars 1844.

Interprètes : Barroilhet (Mirobolante), Levasseur (Josué Corvo); Mmes Stoltz (Beppo) et Dorus-Gras (Baptista).

Décorations de Philastre et Cambon, Séchan, Diéterle et Despléchin.

L'absence de ténor nuisit à cet opéra, dont le sujet fut traité avec trop de recherche par le compositeur.

Eucharis, b., 2 a. — Léon Pillet et Coralli; Deldevez : 7 août 1844.

Le rôle d'Eucharis fut composé pour Adèle Dumilâtre. Mlles Leroux et D. Marquet représentaient Calypso et Vénus.

Décorations de Cicéri, Séchan, Diéterle et Despléchin.

Violoniste et second chef d'orchestre de l'Opéra, M. Ernest Deldevez écrivit pour cet ennuyeux ballet une musique qui fut applaudie et qui lui valut les suffrages des artistes.

Othello, 3 a. — Alph. Royer et Gustave Van Nieuwenhuysen, dit Waëz; Rossini : 2 sept. 1844.

Interprètes : G. Duprez (Othello), Barroilhet (Iago), Levasseur (Brabantio), Octave (Rodrigue), Brémond (le Doge); Mme Stoltz (Desdémone) et Mlle Sophie Méquillet (Emilia).

Ballet composé de deux pas et d'un ensemble dansé, sur des airs de *Mathilde de Sabran* et d'*Armida*, arrangés par M. Benoist.

On critiqua justement l'introduction d'une cavatine de *l'Italiana in Algieri* dans le rôle de Desdémone et celle d'un air de *la Donna del Lago*, dans le rôle de Iago.

Richard en Palestine, 3 a. — Paul Foucher; Ad. Adam : 7 oct. 1844.

Le sujet de cet opéra est emprunté à un roman de Walter Scott (*Contes des Croisades*).

Interprètes : Barroilhet (Richard), Levasseur (Ismael), Marié (Kenneth); Mme Dorus-Gras (Bérengère) et Mlle S. Méquillet (Édith Plantagenet).

Décors de Diéterle, Séchan, Despléchin et Cicéri. — Divertissement de Mazilier.

Marie Stuart, 5 a. — Th. Anne; Niedermeyer : 6 déc. 1844.

Interprètes : Gardoni (Bothwell), Barroilhet (Murray), Levasseur (Ruthwen), Serda (Burleigh), Martin (Rizzio), F. Prévôt (Hamilton), Canaple (Melvil), Obin (lord Seyton), Molinier, Brémond, Octave, Menghis, Serda, Kœnig; Mmes Stoltz (Marie Stuart), Nau (Geo. Douglas), Méquillet (Anna Kennedy) et Duclos.

Divertissement de Coralli. — Décors : Despléchin, Diéterle et Séchan, Philastre et Cambon.

Cet opéra n'est pas d'un compositeur ordinaire, et cependant il n'en est resté que la romance des adieux de Marie Stuart à la France; mais la villanelle écossaise, une jolie sicilienne, le chœur imitatif *A cheval*, le chœur des conjurés (sans accompagnement) et plusieurs autres morceaux encore méritent d'être connus.

Le Renégat, scène lyrique. — Mis de Pastoret; Victor Massé : 21 fév. 1845.

Interprètes : Canaple, Octave, Mlle Dobrée.

Cette cantate fut chantée trois fois.

Le Diable à quatre, b., 3 a. — Ad. de Leuven et Mazilier; Ad. Adam : 11 août 1845.

Le sujet de ce ballet est emprunté à une farce anglaise, traduite en français par C.-P. Patu, et arrangée ensuite en opéra-comique par Sedaine (1756).

Rôles principaux dansés et mimés par Mlles Carlotta Grisi et Maria et par Mazilier.

Groupes chorégraphiques à l'instar de ceux qu'avaient fait applaudir *les petites Viennoises.*

Décors de Cicéri, Séchan, Diéterle et Feuchères.

La musique d'Adam fit grand plaisir : elle est vive, agréable et facile, mais moins poétique que celle de *Gisèle*.

Reprise en 1852.

L'Étoile de Séville, 4 a. — Hipp. Lucas; W. Balfe : 17 déc. 1845.

L'idée de cet opéra a été suggérée à M. Hipp. Lucas par *la Estrella de Sevilla,* de Lope de Vega.

Interprètes : Barroilhet (le Roi), Gardoni (D. Sanche), Brémond (D. Bustos), Menghis, F. Prévôt, Paulin (Pedro) ; Mme Stoltz (Estrelle) et Mlle Nau (Zaïda).

Divertissements de Coralli. — Décors de Philastre et Cambon, Diéterle, Desplêchin et Séchan.

W. Balfe ou Balph est le plus fécond et le plus populaire des compositeurs anglais de notre temps. Ses opéras dénotent une grande facilité ; ils abondent en mélodies agréables et naturelles, mais dépourvues le plus souvent de distinction et d'originalité. (V. p. 285.)

Lucie de Lammermoor, 3 a. — Alph. Royer et Gustave Waez; Donizetti : 20 fév. 1846.

C'est la traduction de *Lucia di Lammermoor,* opéra italien représenté pour la première fois à Naples en 1835, et dont Cammarano puisa le sujet dans le poëme de W. Scott.

Avant de paraître à l'Académie de musique, *Lucie* avait été représentée au théâtre de la Renaissance, le 6 août 1839, par le ténor Ricciardi, Hurteaux et Mme Anna Thillon.

Interprètes : G. Duprez, pour qui fut écrit le rôle d'Edgardo ; Barroilhet (Ashton); Mlle Nau (Lucie); Paulin (Arthur), Chenet (Gilbert), Brémond (Raimond).

Centième représentation : 2 juin 1852.

Moïse au Sinaï, oratorio. — A. Colin; Félicien David : 21 mars 1846.

Le livret n'offre ni intérêt, ni variété, ni grandeur; l'exécution de cet ouvrage fut assez médiocre : en voilà plus qu'il n'en faut pour expliquer l'insuccès de *Moïse au Sinaï,* qui renferme cependant plusieurs pages saillantes, entre autres la romance de la jeune Israélite.

Paquita, b., 2 a. — Paul Foucher et Mazilier; Deldevez : 1er avril 1846.

Principales ballérines : Carlotta Grisi (Paquita), Adèle Dumilâtre et Plunkett.

Décors de Philastre, Cambon, Diéterle, Séchan et Desplêchin.

La musique en fut très-applaudie, et la scène du bal impérial parut un spectacle curieux et splendide. — Succès.

David, 3 a. — A. Soumet et F. Mallefille; Mermet : 3 juin 1846.

Le rôle de David était rempli par Mme Stoltz, à qui M. Mermet dut la représentation à l'Opéra de son premier essai dramatique. Cet ouvrage trahissait une main inexpérimentée et fort inhabile encore ; aussi le public se montra-t-il fort sévère.

L'Ame en peine, opéra fantastique en 2 a. — De Saint-Georges; de Flotow : 29 juin 1846.

Interprètes : Barroilhet (Frantz), Gardoni (Léopold), Brémond (le Sénéchal), Kœnig (un Paysan); Mlles Dobrée (la comtesse) et Nau (Paola).

Divertissements de Coralli. — Décors de Thierry, Cicéri et Rubé.

Cet opéra renferme d'agréables mélodies et un finale dramatique ; il annonce un compositeur facile, mais sans individualité, et nullement propre à traiter les sujets fantastiques.

Betty, b., 2 a. — Mazilier ; Ambroise Thomas : 10 juillet 1846.

C'est le sujet de *la Jeunesse de Henri V*, comédie d'Alex. Duval, qui s'était inspiré d'une pièce de Mercier attribuée à Chamfort et imitée elle-même d'un drame anglais, *Charles II en certain lieu.*

Le rôle de Betty était rempli par Mlle Fuoco.

Décorations de Cicéri et Rubé ; Despléchin, Diéterle et Séchan ; Philastre et Cambon.

Cette partition élégante, fort goûtée des musiciens, renferme beaucoup de pages remarquables. Le compositeur en a utilisé plusieurs dans les opéras qu'il a écrits après avoir donné ce ballet : la gigue de *Betty* a fourni le motif d'un joli chœur de *Raymond ;* un thème fugué a trouvé sa place dans l'ouverture de *la Tonelli*, et un piquant motif à deux temps, en phrases de trois mesures, figure dans la pantomime expressive du 2e acte du *Carnaval de Venise.*

Robert Bruce, 3 a. — Gustave Waez et Alph. Royer; Rossini et Niedermeyer : 30 déc. 1846.

Interprètes principaux : Barroilhet (Robert Bruce), Anconi (Douglas), Bettini (Arthur), Paulin (Edouard); Mme Stoltz (Marie), Mlle Nau (Nelly).

Divertissements de Mazilier. — Décors de Thierry; Séchan, Diéterle et Despléchin; Philastre et Cambon.

Ce pastiche fut mal accueilli et l'on y chuta Mme Stoltz.

Niedermeyer composa la plus grande partie de cet ouvrage avec des fragments de *la Donna del lago*, de *Zelmira* et d'*Armida*.

Dans l'ouverture, on entendit résonner simultanément huit trompettes, en quatre tons différents.

Introduction à l'orchestre du sax-horn.

Ozaï, b., 2 a. et 6 tabl. — Coralli ; C. Gide : 26 avril 1847.

Le principal rôle de ce ballet taïtien sans intérêt était rempli par Mlle Plunkett.

Grand luxe de mise en scène ; flottille manœuvrant sous les yeux des spectateurs. — Décors de Cicéri.

La Bouquetière, 1 a. — Hipp. Lucas; Ad. Adam : 31 mai 1847.

C'est le sujet de *Mes derniers vingt sous*, vaudeville du Gymnase.

Interprètes : Ponchard fils (le Vicomte), Brémond (l'Inspecteur du quartier); Mlle Nau (la Bouquetière).

Beau décor représentant le vieux Paris, par Thierry.

La Fille de marbre, b., 2 a. et 3 tabl. — Saint-Léon; Pugni : 21 oct. 1847.

Sujet emprunté à la fable de Galatée et Pygmalion.

Ce ballet, dont la musique est coulante et bien rhythmée, mais sans originalité, mit en relief le talent de Saint-Léon et de Mme Cerrito-Saint-Léon.

Décors de Cambon et Thierry.

Jérusalem, 4 a. — A. Royer et Waez; Verdi : 26 nov. 1847.

C'est la traduction d'*I Lombardi alla prima crociata*, opéra de Solera, et représenté avec succès en Italie en 1843.

Verdi ajouta plusieurs pages à sa partition primitive, entre autres le récit de la jolie romance du ténor, les airs de ballet et la grande scène de la dégradation.

Interprètes : G. Duprez (Gaston), Alizard (Roger), Portehaut (le comte de Toulouse), Brémond (le légat du pape), Barbot (Raymond), F. Prévôt, Molinier, Guimot, Kœnig; Mmes Julian Van Gelder (Hélène) et Muller (Isaure).

Divertissements de Mazilier. — Décors de Séchan, Diéterle et Despléchin; Cambon et Thierry.

Cette partition de la première manière de Verdi se fait surtout remarquer par l'énergie des rhythmes et la puissance des sonorités. Le sextuor du 1er acte en est considéré comme la page la plus large.

Griseldis *ou les Cinq Sens*, b., 3 a. et 5 tabl. — Dumanoir et Mazilier; Ad. Adam : 16 fév. 1848.

La révolution du 22-24 février 1848 nuisit au succès de ce ballet, où brillait Mlle Carlotta Grisi, qui répétait la phrase favorite de la ballade chantée d'abord dans la coulisse par Mlle Dhalbert. (V. 5 juin 1732.)

Décors de Cambon et Thierry.

L'Apparition, 2 a. et 3 tabl. — Germain Delavigne; Benoist : 16 juin 1848.

L'instrumentation de cet ouvrage fut remarquée des connaisseurs, qui applaudirent le quatuor de l'apparition : c'est le morceau capital de cet opéra, dont les airs de ballet méritent aussi d'être mentionnés.

Interprètes : Poultier (Roger), Barroilhet (Fargy), Portehaut (Alvar), Alizard (Nugnes), Barbot (Pedro), Kœnig; Mmes Masson (Clara) et Courtot (Béatrix).

Nisida *ou les Amazones des Açores*, b., 2 a. et 3 tabl. — Mabille et Deligny; Benoist : 21 août 1848.

Décors de Cicéri, Philastre, Cambon et Thierry.

Mlle Plunkett parut avec avantage dans ce ballet, qui ne se maintint pas longtemps au répertoire.

L'Éden, mystère en 2 parties. — Méry; Félicien David : 25 août 1848.

Interprètes : Poultier (Adam), Portehaut (le Démon de la tentation), Alizard (Lucifer) ; Mlle Grimm (Eve).

Le chœur et la danse des fleurs, page délicieuse, furent vivement applaudies.

La Vivandière, b., 1 a. — SAINT-LÉON; PUGNI : 20 oct. 1848.

Décors de Despléchin, Séchan et Diéterle.

Mme Cerrito-Saint-Léon fit la fortune de ce ballet, dont la musique parut coulante et agréable, plus italienne qu'originale, mais vivante et colorée.

Jeanne la Folle, 5 a. — SCRIBE; L. CLAPISSON : 6 nov. 1848.

Sujet sombre et féroce, mais habilement développé.

Interprètes : Brémond (Ferdinand d'Aragon), Gueymard (Philippe d'Autriche), Portehaut (don Fabrique), Prévost (Gomez), Euzet (Aben-Hassan); Mlle Grimm (Aïxa), Mlle Masson (Jeanne).

Divertissement de Mabille.

Partition travaillée, trop travaillée même, d'un musicien aimable et ingénieux, qui se trompa cette fois pour avoir voulu prouver qu'il savait aussi *faire grand*.

Le Violon du Diable, 2 a. et 6 tabl. — SAINT-LÉON; PUGNI : 19 janv. 1849.

Le chorégraphe Saint-Léon y fait admirer son triple talent de chorégraphe, de danseur et d'habile violoniste. Mme Cerrito-Saint-Léon s'y place au premier rang des virtuoses de la danse. — Le tableau final de ce ballet, représentant des *Fleurs animées,* obtient un immense succès.

La musique en est mouvementée et agréable.

Décors de Despléchin et Thierry.

Le Prophète, 5 a. — SCRIBE; MEYERBEER : 16 avril 1849.

Interprètes : Gustave Roger (Jean de Leyde), Levasseur (Zacharie), Gueymard (Jonas), Euzet (Mathisen), Brémond (Oberthal); Mme Viardot (Fidès), Mme Castellan (Bertha).

Décors de MM. Despléchin, Cambon, Séchan et Thierry. — Divertissements de M. Aug. Mabille. Le pas des patineurs, au 3e acte, fait sensation.

Centième représentation : 14 juillet 1851; trois centième représentation : 15 janvier 1872.

La Filleule des Fées, grand ballet-féerie en 3 a. et 7 tabl. précédé d'un prologue, par SAINT-GEORGES et PERROT; Ad. ADAM et DE SAINT-JULIEN : 8 oct. 1849.

Ce fut le dernier ballet que l'on composa pour Carlotta Grisi.

Décors de Cambon, Despléchin et Thierry.

La musique, vive, légère et de tous points charmante, en a été souvent placée sur la même ligne que celle de la poétique *Gisèle*.

Le Fanal, 2 a. — DE SAINT-GEORGES; Ad. ADAM : 24 déc. 1849.

Interprètes : Poultier (Martial), Portehaut (Valentin), Brémond (Kergariou); Mlle Dameron (Yvonne).

Cet ouvrage ne réussit point.

Stella *ou les Contrebandiers*, b., 2 a. et 4 tabl. — SAINT-LÉON; PUGNI : 22 fév. 1850.

Succès pour M. et Mme Saint-Léon. Le tableau de la fête de *Piè di Grotta* est fort applaudi. — Décors de Cambon et Thierry.

Musique bien rhythmée et légère, mais peu intéressante.

L'Enfant prodigue, 5 a. — SCRIBE; AUBER : 6 déc. 1850.

Interprètes : Roger (Azaël), Obin (Bocchoris), Massol (Ruben), Fleury (Aménophis), Kœnig, Guignot, F. Prévôt; Mme Laborde (Nephté), Mlle Petit-Brière (le chamelier), Mlle Dameron (Jephtèle).

Danses par Mlles Plunkett (Lia) et Robert. Pas des poignards, fort original.

Décors de Desplèchin, Séchan, Cambon et Thierry.

La chanson du chamelier, la romance de Jephtèle et la bacchanale sont les pages les plus aimées de cet opéra, remarquable sous le rapport du coloris musical. Le rôle de Ruben, si bien rendu par Massol, mérite des éloges particuliers.

Pâquerette, b., 3 a. et 5 tabl. — Th. GAUTIER et SAINT-LÉON; BENOIST : 15 janv. 1851.

Fable nomade et peu captivante.

Décors de Desplèchin, Cambon et Thierry.

Une valse charmante compte parmi les morceaux de musique les plus remarqués de ce ballet, composé pour faire briller le talent de Fanny Cerrito.

Le Démon de la Nuit, 2 a. — BAYARD et Ét. ARAGO; Jacques ROSENHAIN : 17 mars 1851.

C'est le joli vaudeville, écrit en 1836 pour Mlle Anaïs Fargueil, devenu opéra de demi-caractère.

Interprètes : Roger (Frédéric), Brémond (le baron), Marié (Edgard); Mme Laborde (Mathilde) et Mlle Nau (Edith).

Pianiste de talent, M. Jacques Rosenhain s'est distingué surtout dans la musique instrumentale.

Sapho, 3 a. — Émile AUGIER; Ch. GOUNOD : 16 août 1851.

Sujet souvent traité et froidement conçu cette fois; opéra où les ballets sont remplacés par une conspiration politique.

Interprètes : Gueymard (Phaon), Brémond (Pythéas), Marié (Alcée), Kœnig, Noir, F. Prévôt, Aymès; Mme Viardot (Sapho), Mlle Poinsot (Glycère).

Décors de Séchan et Desplèchin. — Mise en scène de M. Leroy.

L'air du pâtre, chanté par le ténorino Aymès, mérite une mention spéciale.

Beaux chœurs écrits dans la manière large et solennelle de Handel. Partition d'un vif intérêt musical, mais où l'on sent peut-être trop l'idée de rappeler la couleur antique.

Zerline *ou la Corbeille d'oranges*, 3 a. — SCRIBE; AUBER : 16 mai 1851.

Interprètes : Merly (Roccanera), Lyon (Buttura), Aymès (Rodolphe); Mlles Alboni (Zerline), Nau (Gemma) et Dameron (la princesse).

Divertissements de Mazilier. — Décors de Nolau et Rubé; Séchan; Desplèchin.

Le rôle de Zerline mit en relief le talent de Mlle Alboni, voix admirable et cantatrice des plus habiles. La nouveauté des traits imaginés pour cette virtuose n'a pas été suffisamment remarquée.

Les Nations, ode mêlée de divertissements et de danses. — Théodore DE BANVILLE; Ad. ADAM : 6 août 1851.

Interprètes : Obin (le Travail), Chapuis (le Commerce); Mme Laborde (la France); Mlle Masson (l'Angleterre).

Divertissements de Saint-Léon.

Cette pièce de circonstance, véritable cantate scénique, fut composée à l'occasion de la visite du lord-maire de Londres à Paris. — On y admira un décor de Despléchin représentant le Palais de cristal.

Écrite en cinq jours, Ad. Adam introduisit dans cette aimable improvisation le joli air de *la Rose de Péronne,* que chantait si bien Mme Damoreau, et plusieurs morceaux de ses charmants ballets.

Vert-Vert, b., 3 a. — DE LEUVEN et MAZILIER; DELDEVEZ et TOLBECQUE : 24 nov. 1851.

C'est le vaudeville de MM. Ad. de Leuven et de Forges arrangé en ballet. La pièce, composée en 1832 pour Virginie Déjazet, sert à mettre en évidence le talent chorégraphique de Mlles Plunkett et Priora.

Décors de Cambon et Thierry.

Violoniste et chef d'orchestre de talent, J.-B.-Jos. Tolbecque s'est acquis une réputation méritée comme compositeur de musique de danse.

Le Juif errant, 5 a. — SCRIBE et DE SAINT-GEORGES; HALÉVY : 23 avril 1852.

Interprètes : G. Roger (Léon), Massol (Ashvérus), Obin (Nicéphore), Chapuis (l'Ange exterminateur), Depassio (Ludgers), Canaple, Merle, Lyon; Mme Tedesco (Théodora), Mlles Emmy La Grua (Irène) et Petit-Brière.

Décors de MM. Nolau et Rubé; Séchan et Diéterle; Cambon; Thierry; Despléchin.

Divertissements de M. Saint-Léon : le pas des Abeilles, avec Mlle Taglioni, fait sensation. — Mise en scène de M. Leroy.

On ne dépensa pas moins de 142,000 francs pour monter cet opéra, qui n'obtint qu'un demi-succès.

Des saxophones y sont employés et figurent les trompettes du jugement dernier.

Cantate. — Philoxène BOYER; Victor MASSÉ : 28 oct. 1852.

Interprètes: Roger, Merly, Brémond; Mmes Tedesco, Lagrua et Duez.

Les solistes chantèrent en costume de ville, au milieu des chœurs en costume du *Philtre.*

Orfa, b., 2 a. — LEROY, TRIANON et MAZILIER; Ad. ADAM : 29 déc. 1852.

Le sujet est emprunté à une légende islandaise du huitième siècle.

Décors de Cambon et Thierry.

Jolie musique et succès nouveau pour Mme Cerrito.

Reprise en 1858.

Louise Miller, 4 a. — ALAFFRE et Ém. PACINI ; VERDI : 2 fév. 1853.

C'est la traduction de l'opéra italien *Luisa Miller,* dont le sujet a été emprunté par Cammarano à un drame de la jeunesse de Schiller.

Le rôle de Louise Miller était rempli par Angiolina Bosio, comédienne un peu froide, mais excellente cantatrice, qui mourut à la fleur de l'âge, en 1859. Gueymard (Rodolphe), Morelli (Miller), Merly (Walter), Depassio (Wurm) et Mlle Masson (la Duchesse), étaient les autres interprètes principaux de cet ouvrage.

Malgré un beau quintette, un quatuor sans accompagnement d'un grand effet et une romance de ténor d'un charme incontestable, cet opéra parut long et froid : on l'avait cependant allégé d'un air de basse et du duo entre Walter et Wurm qui figurent dans la partition italienne.

Cantate. — Mme Mélanie WALDOR ; DELDEVEZ : 15 fév. 1853.

Interprètes : Roger, Mmes Laborde, Tedesco et Bosio.

On y avait intercalé deux romances de Mme Mélanie Waldor, mises en musique par Mme Lefèvre-Deumier et accompagnées par deux harpes, ainsi que *la Calesera,* chanson andalouse qui fut chantée d'une façon piquante par Mme Bosio.

La Fronde, 5 a. — Aug. MAQUET et Jules LACROIX ; NIEDERMEYER : 2 mai 1853.

Interprètes principaux : G. Roger (Richard de Sauveterre), Obin (duc de Beaufort), Marié (Jarzé) ; Mme Tedesco (Hélène de Thémines), Mlles La Grua (Loyse) et Nau (Marthe).

Décors de Cambon et Thierry ; Despléchin ; Nolau et Rubé ; Martin.

Divertissement de Lucien Petipa.

La romance que chantait si bien Roger, au 4e acte, est à peu près la seule page de cet opéra dont on ait gardé le souvenir.

Ælia et Mysis *ou l'Atellane,* b., 2 a. — MAZILIER ; Henri POTIER : 21 sept. 1853.

Ce ballet fut improvisé pour les débuts de Mme Guy-Stéphan (Mysis) ; Mlle Priora personnifiait Ælia.

Décors de Cambon, Thierry et Despléchin.

Musique correcte et facile, mais sans originalité.

Le Maître chanteur, 2 a. — H. TRIANON ; LIMNANDER : 17 oct. 1853.

Libretto peu original et gauchement coupé pour le musicien.

Interprètes : Gueymard (Rodolphe), Obin (le Maître chanteur), Marié (Gunther), Coulon (le Landgrave), F. Prévôt (Risler), Canaple (un Électeur) ; Mlles Poinsot (Marguerite) et Marie Dussy (Gotfried).

Divertissement de Mazilier. — Décors de Martin.

On pourrait signaler des réminiscences dans cette œuvre musicale qui n'obtint pas un long succès.

Jovita *ou les Boucaniers,* b., 2 a. et 3 tabl. — MAZILIER ; Théod. LABARRE : 11 nov. 1853.

Ce ballet, dont la musique est dramatique et colorée, fut composée pour les débuts de Mme Rosati, danseuse habile et mime fort expressive.

Décorations de Despléchin, Thierry et Cambon.

Le Barbier de Séville, 4 a. — Castil-Blaze; Rossini : 9 déc. 1853.

Interprètes : Chapuis (Almaviva), Morelli (Figaro), Obin (Basile), Marié (Bartholo); Mmes Bosio (Rosine) et Duclos (Marceline).

Dans la leçon de chant, Mme Bosio chanta la cavatine de la *Niobé : Di tuoi frequenti palpiti.*

Cet opéra ne fut joué qu'une fois, par suite de l'opposition du directeur du Théâtre-Italien, dit Castil-Blaze, mais en réalité parce que les fragments entendus dans la représentation extraordinaire du 9 décembre 1853 ne produisirent pas l'effet qu'on en attendait.

Betly, 2 a. — Hipp. Lucas; Donizetti : 27 déc. 1853.

C'est la traduction d'un opéra italien, *Betly.* Donizetti en avait emprunté le sujet au charmant opéra-comique français de Scribe et Mélesville, *le Châlet,* dont la donnée appartient à une pièce de Gœthe, *Jeri und Baetely,* comédie mêlée de chants.

Le rôle de Betly était rempli par Mme Bosio, qui ne put assurer le succès de cet ouvrage médiocre, où l'on remarque cependant un air de soprane qui produit de l'effet. — Autres interprètes : Morelli (Franz), Boulo (André) et Coulon (Léonard).

Adolphe Adam a écrit les récitatifs de cette adaptation française.

Gemma, b., 2 a. et 5 tabl. — Th. Gautier et Mme Cerrito-Saint-Léon; comte Gabrielli : 31 mai 1854.

Le rôle de Gemma était rempli par Fanny Cerrito.

Musique coulante, animée et facile, très-italienne, mais sans originalité.

Hymne à la Gloire, cantate. — Belmontet; reine Hortense : 15 août 1854.

Ces strophes de M. Belmontet furent offertes par lui à la reine Hortense, qui les mit en musique en 1830. L'orchestration et les soudures de l'*Hymne à la Gloire* sont de N. Bousquet.

Interprètes : Chapuis, Guignot, Mlle Wertheimber ; chœurs.

La Nonne sanglante, 5 a. — Scribe et Germain Delavigne ; Ch. Gounod : 18 oct. 1854.

Sujet emprunté à une sombre légende introduite par Lewis dans son roman du *Moine.*

Interprètes : Gueymard (Rodolfe), Depassio (Pierre l'Ermite), Merly (Luddorf), Guignot (Moldaw), Aymès (Fritz); Mlles Wertheimber (la Nonne), Poinsot (Agnès), Dussy (Urbain) et Dameron (Anna).

Divertissement de M. Petipa.

Cet ouvrage, d'une haute valeur musicale, ne fut joué cependant que onze fois. Parmi les morceaux les plus intéressants, il faut citer la symphonie fantastique, le duo de l'incrédule et de la croyante, la scène des morts, le chant de la croisade, le pas des Bohémiens et les finales.

La Fonti, b., 2 a. et 6 tabl. — Mazilier; Théod. Labarre : 8 janv. 1855.

Ce ballet très-varié, dont la musique obtint beaucoup de succès, fut composé pour Mme Rosati, et mit en relief son talent original.

Décors de Cambon, Thierry et Martin.

Les Vêpres siciliennes, 5 a. — Scribe et Duveyrier; Verdi : 13 juin 1855.

Interprètes : Mlle Sophie Cruvelli (Hélène), Mlle Sannier (Ninetta); Gueymard (Henri), Bonnehée (Guy de Montfort), Obin (Procida), Boulo (Danieli), Coulon (Béthune), Guignot (Vaudemont), Aymès (Thibault), Marié (Robert) et Kœnig (Mainfroid).

Mise en scène de M. Palianti.

Ballets dessinés par Petipa. Pas du printemps, dont le mouvement lent est poétique.

Reprise en 1863.

C'est le premier ouvrage que Verdi ait expressément composé pour la scène française, et il est écrit avec plus d'art et de soin que ses précédents opéras : le finale du 2e acte et surtout celui du 3e en font foi. Parmi les morceaux les plus applaudis des *Vêpres siciliennes*, citons encore l'air de Procida et le boléro du 5e acte.

Sainte Claire, 3 a. — Gustave Oppelt; Ernest, duc de Saxe-Cobourg-Gotha : 27 sept. 1855.

Sujet emprunté à une légende russe par Mme Birch-Pfeiffer et adapté à la scène française par le poëte belge G. Oppelt.

Interprètes : Roger (Victor de Saint-Alban), Merly (Alexis), Belval (Alphonse), Marié, Coulon ; Mme Lafon (la Princesse), Mlle Dussy (Berthe).

Divertissements de Mazilier.

Ballet au 3e acte, dansé par la Rosati.

Élève de Reissiger, S. A. R. Ernest, duc de Saxe-Cobourg-Gotha, avait déjà fait représenter en Allemagne *Tony* et *Griselda* avant d'aborder sans succès le théâtre de l'Opéra de Paris.

Pantagruel, 2 a. — Henri Trianon; Théod. Labarre : 24 déc. 1855.

Cet ouvrage, interprété par Mme Laborde (Nicette), Mlle Poinsot (Pantagruel), Belval (Gargantua), Obin (Panurge), Boulo (Dindenault), Marié, Sapin, Kœnig, et représenté en présence de l'Empereur et de l'Impératrice, n'a été joué qu'une fois.

Cantate en l'honneur de l'armée. — Henri Trianon; Auber : 12 janv. 1856.

Interprètes : Gueymard et les chœurs.

Le Corsaire, b., 3 a. et 5 tabl. — De Saint-Georges et Mazilier; Ad. Adam : 23 janv. 1856.

Sujet inspiré par le beau poëme de lord Byron.

Interprètes principaux : Rosati (Medora), L. Marquet (Zulméa), Couqui (Gulnare); Segarelli (le Corsaire).

Décors de Despléchin, Cambon, Thierry et Martin. — Machines de Sacré.

Tableau final fort remarquable au point de vue de la mise en scène (navire en mer); symphonie maritime remplie d'effets saisissants et de vigoureuses antithèses.

Ce ballet, à la première représentation duquel assistaient l'Empereur et l'Impératrice, a été repris le 21 octobre 1867, à la demande de l'Impératrice.

Cantate. — Émilien PACINI; Ad. ADAM : 17 mars 1856.

Elle fut composée à l'occasion de la naissance du prince impérial et entendue dans la représentation gratuite qui fut donnée ce jour-là.

Interprètes : Mme Tedesco, Roger, Gueymard, Obin, Bonnehée et les chœurs.

Cantate. — BERTRAND DE SAINT-RÉMY; Ch. DE BÉRIOT : 16 juin 1856,

Elle fut composée à l'occasion du baptême du prince impérial.

Interprètes : Roger et Bonnehée.

Les Elfes, ballet fantastique en 3 a. — DE SAINT-GEORGES et MAZILIER; comte GABRIELLI : 11 août 1856.

Encore un ballet dont la première représentation fut donnée en présence de Leurs Majestés Impériales.

Interprètes : Amalia Ferraris (Sylvia), Petipa, Segarelli, Louise Marquet.

Décors de Despléchin, Nolau, Rubé, Thierry et Martin.

Musique aussi coulante que peu originale.

Reprise en 1860.

La Rose de Florence, 2 a. — DE SAINT-GEORGES; Emmanuel BILLETTA : 10 nov. 1856.

Sujet inférieur à *Victorine ou La nuit porte conseil,* mais de la même famille.

Interprètes : Roger (Theobaldo), Bonnehée (le Duc), Guignot (Cesario), Dérivis (le Majordome); Mmes Moreau-Sainti (Aminta) et Delisle (Julia).

Décors de Despléchin.

Partition italienne, souvent bruyante et peu originale.

Le Trouvère, 4 a. — E. PACINI; VERDI : 1er avril 1857.

C'est la traduction d'*Il Trovatore,* libretto dont Cammarano a emprunté le sujet à un drame espagnol de Garcia Guttierez.

Interprètes : Gueymard (Manrique), Bonnehée (comte de Luna), Dérivis (Fernand), Sapin (Ruiz); Mme Borghi-Mamo (Azucena), Mme Lauters (Léonore) et Mlle Dameron (Inès).

Décors de Despléchin, Cambon, Thierry, Nolau et Rubé.— Divertissements de Petipa.

Reprise : 1860; centième représentation : 25 janvier 1863. La deux cent onzième représentation de cet opéra populaire a été donnée le 7 octobre 1872, jour où l'on a repris *la Source* pour le début de Mlle Sangalli.

Verdi n'a presque rien changé à sa partition italienne; il s'est contenté d'écrire pour l'opéra français des airs de danse et de ramener le motif du *Miserere* au dénoûment.

Marco Spada *ou la Fille du bandit*, b., 3 a. — Mazilier; Auber : 1er avril 1857.

C'est l'opéra-comique de Scribe et Auber (21 décembre 1852) arrangé en ballet. Les rôles créés avec talent sur une autre scène par Mlles Caroline Duprez et Favel ont été dansés à l'Académie de musique par Mmes Rosati et Ferraris.

Cette partition élégante et charmante ne renferme pas seulement les principaux motifs de *Marco Spada*, mais des motifs favoris de *Fra Diavolo*, de *la Fiancée*, de *Zerline* et autres opéras du maître, qui les a cousus avec son art exquis.

François Villon, 1 a. — Got; Edmond Membrée : 20 avril 1857.

Poëme froid et peu musical.

Interprètes : Obin (Fr. Villon), Boulo (Stewart), Sapin (Gossoyn), Guignot (Jean Gauthier); Mlle Delisle (la Bohémienne).

L'auteur de cette partition, à qui l'on doit *Page, écuyer et capitaine* et autres jolies mélodies de salon, semble dépourvu de talent scénique.

Le Cheval de bronze, opéra-ballet en 4 a. — Scribe; Auber : 21 sept. 1857.

C'est l'opéra-comique de ce nom (23 mars 1835) transformé en grand opéra.

Interprètes : Obin (Tchin-Kao), Marié (Tsing-Sing), Sapin (Yang), Boulo (Yanko); Mlles Dussy (Péki), Moreau-Sainti (Tao-Jin), Delisle (Stella), Dameron (Lo-Mangli). — A l'Opéra-comique, ces rôles avaient été créés par Inchindi, Féréol, Révial, Thénard; Mmes Pradher, Ponchard, Casimir et Fargueil.

Danses de Petipa.

Les récits ajoutés ont paru nuire au *Cheval de bronze*, si charmant et si original dans son premier cadre; mais on applaudit un gracieux duettino, des airs de danse et surtout un ottetto syllabique (4e acte), composés expressément pour cet ouvrage rajeuni et métamorphosé.

La Magicienne, 5 a. — De Saint-Georges; Halévy : 17 mars 1858.

Sujet emprunté à une chronique du Poitou, à la fable de *Mélusine* et mis en musique dès l'année 1638 : *La Maga fulminata* du poëte B. Ferrari et du compositeur Fr. Manelli est le deuxième opéra qui ait été représenté dans un théâtre ouvert à un public payant. (V. p. 79, note.)

Interprètes : Gueymard (René), Bonnehée (Stello), Belval (comte de Poitou); Mme Borghi-Mamo (Mélusine), Mme Lauters-Gueymard (Blanche), Mlle Delisle (Aloys).

Le 5e acte de cet ouvrage travaillé est le plus rempli et le mieux inspiré.

Sacountala, b., 2 a. — Th. Gautier et Petipa; Ernest Reyer : 14 juill. 1858.

Ce ballet des poétiques auteurs du *Selam* fut composé pour Mme Ferraris.

Décors de Martin, Nolau et Rubé.

Herculanum, 4 a. — Méry et Hadot; Félicien David : 4 mars 1859.

Ce drame lyrique avait dû porter le titre de *la Fin du monde* avant d'être remanié par Méry.

Interprètes : Roger (Hélios), Obin (Nicanor-Satan), Coulon (Satan), Marié (Magnus); Mmes Borghi-Mamo (Olympia) et Gueymard-Lauters (Lilia).

Ballet : Mérante et Emma Livry.

Décors : Thierry et Cambon (Herculanum); Despléchin (vallon d'Ottoyano).

Le 1er acte avec son orgie finale, les couplets d'Olympia, le ballet et le *Credo*, bien plus noble et bien plus religieux que celui des *Martyrs* de Donizetti, au 3e acte, et le duo passionné du 4e acte méritent surtout d'être cités. Cet ouvrage a valu à son auteur le prix de 20,000 francs décerné par l'Institut, en 1867.

Reprise : 1868.

Magenta, *chant de victoire.* — Méry; Auber : 6 juin 1859.

Interprètes : Gueymard et les chœurs.

On ne l'entendit qu'une fois.

Victoire! *cantate.* — Méry; Ernest Reyer : 27 juin 1859.

Interprètes : Mme Gueymard-Lauters, Cazaux et les chœurs.

Cette cantate ne fut exécutée que ce soir-là.

Le Retour de l'armée, *cantate.* — Alph. Royer; Gevaert : 15 août 1859.

Interprètes : Renard, Coulon, Dumestre; Mmes Marie Dussy et Ribault.

On ne chanta cette cantate qu'à la représentation gratuite du 15 août.

Roméo et Juliette, 4 a. — Ch. Nuitter; Bellini : 7 sept. 1859.

La première représentation annoncée et affichée ne put avoir lieu le 31 août, par suite d'une indisposition de Mme Vestvali.

Interprètes : Mme Vestvali (Roméo), Mme Gueymard (Juliette); Gueymard (Tébald), Marié (frère Laurence) et Coulon (Capulet).

Divertissement de Mazilier : il fut dansé par Mlle Zina sur des motifs de Bellini arrangés par Dietsch.

Décors de Nolau et Rubé et de Martin.

Les 3 premiers actes de *Roméo et Juliette* sont la traduction fidèle de l'opéra italien *I Capuletti ed i Montecchi*, chanté à Paris en 1833 par Giulia et Giuditta Grisi; mais le 4e acte est emprunté à la partition de *Giulietta e Romeo*, de Vaccaj.

Pierre de Médicis, 4 a. et 7 tabl. — De Saint-Georges et E. Pacini; prince Jos. Poniatowski : 9 mars 1860.

Interprètes : Gueymard (Pierre de Médicis), Obin (Fra Antonio), Bonnehée (Julien de Médicis), Aymès (Paolo Monti); Mme Gueymard (Laura Salviati); Fréret, Kœnig et Mechelaere.

Ballet : *Les Amours de Diane* (Mme Ferraris), dessiné par Petipa.

Décors remarquables de Nolau, Rubé, Martin, Despléchin, Thierry et Cambon.

Reprise : 1862.

Sémiramis, 4 a. — Méry; Rossini : 9 juill. 1860.

C'est la traduction de *Semiramide*, opéra représenté à Venise en 1823 et composé pour Filippo Galli, L. Mariani, Sinclair, Mmes Mariani et Colbran-Rossini.

Interprètes : Obin (Assur), Coulon (Oroès), Dufresne (Idrène), Frère (l'Ombre); Mlles Carlotta Marchisio (Sémiramis), Barbara Marchisio (Arsace) et Bengraf (Azéma).

Musique du ballet écrite et récitatifs italiens arrangés pour la scène française par Carafa.

Divertissement de Petipa.
Décors de Cambon et Thierry; Nolau et Rubé; Despléchin.

L'Annexion, *cantate*. — Méry; Jules Cohen : 15 juin 1860.
Interprètes : Sapin, Dumestre, Mlle Amélie Rey et les chœurs.

Le Quinze Août, *cantate*. — Cormon; Aimé Maillart : 15 août 1860.
Cette cantate fut chantée par Dumestre et les chœurs.

Le Papillon, b., 2 a. et 4 tabl. — De Saint-Georges et Marie Taglioni; Jacques Offenbach : 26 nov. 1860.
La musique incorrecte et triviale de ce ballet, composé pour Emma Livry, n'obtint aucun succès; elle ne pouvait être favorablement accueillie par un public accoutumé à entendre de tout autres accents.

Ivan IV, scènes. — Théodore Anne; Émile Paladilhe : 7 déc. 1860.
Cette cantate du jeune lauréat de l'Institut eut pour interprètes : Michot (Frédéric Ouvaroff), Cazaux (Ivan IV) et Mlle A. Rey (Emma).

Tannhaüser, 3 a. — Nuitter; Richard Wagner : 13 mars 1861.
Interprètes : Niemann (Tannhaüser), Cazaux (Hermann), Morelli (Wolfram), Aymès, Coulon, Kœnig, Fréret; Mmes Tedesco (Vénus), Marie Sax (Élisabeth) et Reboux (un jeune Pâtre).
Divertissement de Petipa. — Décors de Cambon et Thierry, Nola et Rubé, et Despléchin.
La marche des pèlerins, l'introduction au tournoi des chanteurs, les strophes du chevalier au 1er acte, le duo du chevalier et d'Élisabeth au 2e acte et la mélodie de Wolfram, au 3e acte, sont les seuls morceaux qui aient une forme arrêtée; les autres parties de l'ouvrage sont conçues d'après un système rétrograde et antidramatique. (V. pp. 301-303.)

Graziosa, b., 1 a. — Derley et Petipa; Th. Labarre : 25 mars 1861.
Décor de Cambon et Thierry.
Ce ballet espagnol, où brillait du plus vif éclat le talent de Mme Ferraris, devait accompagner le *Tannhaüser*; mais la jeunesse dorée avait sifflé, la veille, cet arrêt de mort :

Nous avons écrit sur notre bannière :
Wagner, en arrière!

Reprise : 15 décembre 1871.

Le Marché des Innocents, b., 1 a. — Petipa; Pugni : 29 mai 1861.
Ballet court et sans originalité musicale, composé pour Mme Marie Petipa. — Il s'est maintenu au répertoire.
Décor de Cambon et Thierry.

Le 15 Août, *cantate*. — E. Pacini; Eug. Gautier : 15 août 1861.
Interprètes : Morère (un Guerrier); Mlle de Lapommeraye (la France).

On y avait introduit une romance de la reine Hortense arrangée en chœur, et le *Domine salvum* pour finale.

L'Étoile de Messine, 2 a. et 6 tabl. — Paul FOUCHER et BORRI ; comte GABRIELLI : 20 nov. 1861.

Ballet italien, composé pour Mme Ferraris ; partition italianissime.

Décors de Despléchin, Thierry, Martin et Cambon.

La Voix humaine, 2 a. — MÉLESVILLE ; ALARY : 30 déc. 1861.

Cet opéra, qui ne réussit point, aurait été mieux intitulé, si on l'eût nommé *l'Organiste amoureux.*

Interprètes : Coulon (Godefroy), Roudil (Conrad), Dulaurens (l'Organiste Didier), Marié (Hans) ; Mlle de Taisy (Isaure) et Mme Durand (la Voix humaine).

La Reine de Saba, 4 a. — Michel CARRÉ et Jules BARBIER ; Ch. GOUNOD : 28 fév. 1862.

Interprètes principaux : Gueymard (Adoniram), Belval (Soliman), Marié (Phanor), Grisy (Amrou), Coulon (Methousael), Fréret ; Mme Gueymard-Lauters (Balkis) et Mlle Hamackers (Benoni).

Ballet dansé par Mmes Zina et Emma Livry. — Valse fort gracieuse.

Décors de Despléchin, Martin, Nolau, Rubé et Thierry.

La page la plus applaudie de cet opéra, le joli chœur dialogué des Juives et des Sabéennes, au 2e acte, mérite surtout les éloges de la critique impartiale.

La Fête de Napoléon III, *cantate.* — Nérée DESARBRES ; Th. SEMET : 15 août 1862.

Elle fut chantée par Obin et les artistes des chœurs.

La Mule de Pedro, 2 a. — DUMANOIR ; Victor MASSÉ : 6 mars 1863.

Interprètes : Faure (Pedro), Warot (Tebaldo), Guignot (Hernandez) ; Mme Gueymard (Gilda) et Mlle de Taisy (Grillo).

La jolie chanson de la Mule en fut vivement applaudie.

Diavolina, b., 1 a. — SAINT-LÉON ; César PUGNI : 6 juill. 1863.

La musique de ce ballet, où se firent applaudir Mlle Mourawief, Mérante et Coralli, est dépourvue d'originalité : les motifs les plus saillants sont empruntés à des chansons italiennes. Le thème du pas des canotiers est de Graziani.

Décors de Cambon et Thierry.

Mexico, *cantate.* — Édouard FOURNIER ; GASTINEL : 15 août 1863.

Après avoir remporté le prix de Rome en 1846, M. Gastinel a essayé de prendre rang parmi nos compositeurs dramatiques ; mais jusqu'à présent il a mieux réussi dans la musique de chambre et dans la musique religieuse que dans l'opéra.

La distribution dans la salle de la cantate *Mexico* fut interdite par suite de l'impression de ce vers que chantait la France : « Sois au Sud aujourd'hui, mais cours au Nord demain ! », vers qui avait été supprimé par la commission d'examen, comme renfermant une allusion politique.

La Maschera, b., 3 a. et 6 tabl. — De Saint-Georges et Rota ; Giorza : 19 fév. 1864.

La Maschera ou les Nuits de Venise est un ballet d'action et tout-à-fait dans le goût italien ; la musique en est vive et légère, mais peu originale.

Rôle principal rempli par Mlle Amina Boschetti.

Décors de Cambon, Thierry et Despléchin.

Le Docteur Magnus, 1 a. — Michel Carré et Cormon ; Ernest Boulanger : 9 mars 1864.

L'auteur du *Diable à l'École* et des *Sabots de la Marquise* méritait un poëme plus important et mieux réussi.

Interprètes : Cazaux, puis Bonnesseur (le Docteur); Warot (Daniel), Grisy (Fritz), Portehaut ; Mlle Levielly, pour son début (Rosa) et Mme Tarby (Gudule).

Néméa *ou l'Amour vengé*, b., 2 a. — Meilhac, Lud. Halévy et Saint-Léon ; Minkous : 11 juill. 1864.

Dans *Néméa ou l'Amour vengé* parurent Mérante (comte Molder), Dauty (Moko), Mlle Mourawief (Néméa), Mlle Eugénie Fiocre (l'Amour).

Décors de Despléchin et Lavastre. — Mise en scène de M. Émile Perrin.

La musique du compositeur russe Minkous obtint assez de succès.

Reprise en 1865.

Cantate. — Meilhac et Lud. Halévy; Duprato : 15 août 1864.

Interprètes : Dumestre (un Vieillard), Morère (un Soldat); Mme Marie Sax (une Femme).

Improvisation où se reconnait le talent d'un musicien instruit et fort bien doué.

Roland à Roncevaux, 5 a., par. et mus. de Mermet : 3 oct. 1864.

Sujet bien choisi, poëme intéressant et musical.

Interprètes : Gueymard (Roland), Warot (un Pâtre), Cazaux (Ganelon), Belval (Turpin), Bonnesseur (l'Émir) ; Mme Gueymard (Alde), Mlle Camille de Maësen (Saïda) et Mlle Levieilly (un Page).

Divertissements de Petipa.— Décors de Nolau, Rubé et Chaperon ; Cambon et Thierry.

Le succès de cet opéra d'un compositeur sincère peut être attribué en grande partie à l'effet que produit le 3e acte, dont le finale est devenu populaire (*Montjoie et Charlemagne*). On a surnommé ce chant *la Marseillaise de la Chevalerie.*

Reprise : 1866.

Ivanhoë, *cantate*. — V. Roussy ; Victor Sieg : 18 nov. 1864.

Cette cantate à trois personnages a valu à M. Sieg le grand prix de Rome. L'élève de M. Ambroise Thomas l'avait emporté au concours sur six rivaux, parmi lesquels figurait M. Saint-Saens.

Interprètes : Morère (Ivanhoé), Dumestre (Bois-Guilbert), et Mlle de Taisy (Rebecca).

L'Africaine, 5 a. — Scribe ; Meyerbeer : 28 avril 1865.

Scribe et Meyerbeer s'étaient proposé de revoir et de modifier ce grand ouvrage : la mort les enleva l'un et l'autre avant la mise à l'étude de *l'Africaine*. Elle surprit l'auteur de *Robert* et des *Huguenots* à Paris, le 2 mai 1864. — C'est F.-J. Fétis qui a présidé aux répétitions du dernier opéra de Meyerbeer.

Interprètes : Naudin (Vasco de Gama), Faure (Nélusko), Castelmary (Diego), Warot (D. Alvar), David (le Grand Inquisiteur), Obin (le Grand Prêtre de Brahma); Mme Marie Sax (l'Africaine); Mlle Marie Battu (Inès) et Mlle Levielly (Anna).

Décors de Rubé et Chaperon ; Cambon et Thierry ; Despléchin et Lavastre.

Centième représentation : le 9 mars 1866. Cent représentations en moins d'une année, c'est là un fait à enregistrer dans les annales de l'Opéra. Qu'on se garde surtout d'en conclure que l'*Africaine* est le chef-d'œuvre de Meyerbeer.

Alger, *cantate*. — Méry ; Léo Delibes : 15 août 1865.

Elle fut chantée par Marie Saxe et les artistes des chœurs.

Le Roi d'Yvetot, b., 1 a. — Petipa; marquis Philippe de Massa et Th. Labarre : 29 déc. 1865.

Sujet bouffon et qui parut déplacé à l'Opéra.

Beau décor de Cambon et Thierry.

Distribution : Coralli (le roi d'Yvetot) ; Mlles Fonta, Fioretti et Eug. Fiocre.

La valse est le seul morceau de la partition qui soit à mentionner.

Paix, Charité, Grandeur, *cantate*. — Ed. Fournier ; Wekerlin : 15 août 1866.

Interprètes : Caron, Mme Gueymard et les artistes des chœurs.

La Source, b , 3 a. — Nuitter et Saint-Léon ; Léo Delibes et Minkous : 12 nov. 1866.

Danseurs principaux : Mérante, Coralli, Dauty; Mlles Beaugrand, Salvioni Marquet et Eug. Fiocre.

Décors de Despléchin et Lavastre, Rubé et Chaperon.

La musique du 2e acte, claire, mélodieuse et colorée, mit en évidence la supériorité de M. Léo Delibes sur M. Minkous. Ce compositeur russe, incolore et mou dans tout le 1er acte de ce ballet, ne s'est relevé que dans le tableau final.

Reprise : 1872, pour les débuts de Mlle Sangalli. (V. *le Trouvère*, p. 416.)

Don Carlos, 5 a. — Méry et Du Locle ; G. Verdi : 11 mars 1867.

Interprètes : Faure (marquis de Posa), Morère (Don Carlos), Obin (Philippe II), David (le Grand Inquisiteur) ; Mme Marie Sasse (Élisabeth), Mme Gueymard (Eboli), Mlle Levieilly (Thibault).

Divertissements de Petipa ; Mlle Beaugrand dans le ballet de la reine.

Décors de Cambon et Thierry ; Despléchin et Lavastre ; Nolau, Rubé et Chaperon.

Cantate. — E. Pacini ; Rossini : 15 août 1867.

Voici le titre de cette composition, fidèlement copié sur la partition manuscrite :

A NAPOLÉON III

ET

A SON VAILLANT PEUPLE.

HYMNE

avec accompagnement à grand orchestre et musique militaire
pour baryton (solo), un Pontife,
chœur de Grands Prêtres,
chœur de Vivandières, de Soldats et de Peuple.
A la fin
Danse, Cloches, Tambours et Canons.

EXCUSEZ DU PEU!!

Cette cantate fut entendue pour la première fois à la cérémonie des récompenses de l'Exposition universelle, le 1er juillet 1867. Elle remplaça la *Cantate* et l'*Hymne à la Paix* promis par le *Moniteur*, et pour lesquels avait éte ouvert un double concours de poésie et de musique.

L'hymne de Rossini débute largement, mais se termine par un pas redoublé vulgaire, dont le motif rappelle la contredanse intitulée *l'Ostendaise*. — Cette page curieuse, à plus d'un titre, a été exécutée de nouveau à l'Opéra le 15 août 1868.

La Fiancée de Corinthe, 1 a. — Du Locle; Duprato : 21 oct. 1867.

Interprètes : David (Polus), Mlle Bloch (Lysis) et Mlle Mauduit (Daphné et Chloris).

Les stances de Chloris et le trio *O délice! ô nuit d'ivresse!* sont les deux pages favorites de cet opéra, qui nous semble écrit d'un style plus lyrique que dramatique.

Hamlet, 5 a. — Michel Carré et Jules Barbier; Ambroise Thomas : 9 mars 1868.

Interprètes : Faure (Hamlet), Belval (Claudius), Colin (Laerte), David (l'Ombre du feu roi), Grisy (Horatio), Castelmary (Marcellus), Ponsard (Polonius), Gaspard et Mermant (les Fossoyeurs) ; Mlle Christine Nillson (Ophélie), Mme Gueymard (Gertrude).

Ballet réglé par M. Petipa : Mlles Fioretti et Eug. Fiocre.

Décors de Rubé et Chaperon (1er et 5e acte); Cambon (2e acte) et Despléchin.

Mise en scène de MM. Cormon et Émile Perrin.

Introduction à l'orchestre du saxophone. En combinant les sons du saxophone baryton avec ceux du cor anglais, l'auteur d'*Hamlet* obtient une sonorité nouvelle, étrange et convenant à merveille à des tableaux du monde surnature (scène de l'Esplanade).

Reprises en 1872 : Mlle Sessi, puis Mlle Rose Devriès dans le rôle d'Ophélie.

Centième représentation : 1873.

Faust, 5 a. — Jules Barbier et Michel Carré ; Ch. Gounod : 3 mars 1869.

Ce bel ouvrage a été composé pour le Théâtre lyrique, où il fut représenté pour la première fois le 19 mars 1859. Les principaux rôles en ont été créés par Mme Carvalho (Marguerite), Barbot (Faust), Balanqué (Méphistophélès), Reynald (Valentin) et Mlle Faivre (Siebel).

Interprètes à l'Opéra : Colin (Faust), Faure (Méphistophélès), Devoyod (Valentin), Gaspard (Wagner); Mlle Nilsson (Marguerite), Mlle Mauduit (Siebel), Mme Desbordes (Marthe).

Divertissement de Justamant.

Décors de MM. Despléchin et Lavastre, Cambon, Rubé et Chaperon.

Centième représentation : 5 novembre 1871.

Le 15 Août 1869, *cantate.* — Albéric Second; Adolphe Nibelle : 15 août 1869.

Interprètes : Marie Sass; Devoyod.

La Légende de sainte Cécile, Chorley, trad. par Tagliafico; Jules Bénédict : 30 avril 1870.

Interprètes : Colin, Faure ; Mme Gueymard et Mlle Nilsson.

Cet oratorio ne fut chanté qu'une seule fois, pour la représentation au bénéfice de Mlle Nilsson, qui en versa le produit dans la caisse de l'Association des artistes musiciens.

Coppélia *ou la Fille aux yeux d'émail*, b., 2 a. et 3 tabl. — Charles Nuitter et A. Saint-Léon ; Léo Delibes : 25 mai 1870.

Brillant début de la jeune ballérine Joséphine Bozzacchi dans le rôle de Swanilda.

Décors de Cambon, Despléchin et Lavastre.

Musique agréable, élégante et facile. Parmi les morceaux les plus remarqués, citons le thème varié, la marche hongroise et une très-jolie valse qui sert de préface symphonique à l'acte de l'automate.

Reprise en 1871.

Le Rhin allemand. — Alfred de Musset; Charles Delioux : 5 août 1870.

Interprète : Faure, puis Caron.

Tout le monde connaît l'origine des vers d'Alfred de Musset, réponse à la chanson de Nicolas Becker. (V. Édouard Fournier, feuilleton de la *Patrie* du 25 juillet 1870.)

Pianiste-compositeur d'un talent original, Ch. Delioux a rendu avec un rare bonheur les strophes inspirées et patriotiques de notre grand poëte. L'auteur d'*Yvonne et Loïc,* comédie musicale représentée avec succès au Gymnase en 1851, a dû, faute de temps, recourir à la complaisance de M. Léo Delibes pour l'instrumentation de son chant si français et si coloré.

A la Frontière, *cantate.* — J. Frey; Ch. Gounod : 8 août 1870.

Elle eut pour interprète principal M. Devoyod.

Érostrate, 2 a. — Émilien Pacini et Méry; Ernest Reyer : 16 oct. 1871.

Interprètes : Bouhy (Érostrate), Bosquin (Scopas) ; Mlle Hisson (Athénaïs).

Cet ouvrage, représenté d'abord à Bade (V. p. 298), ne fut chanté que deux fois à l'Opéra.

Jeanne Darc, *cantate.* — Jules Barbier ; G. Serpette : 24 nov. 1871.

Interprètes : Richard, Gaillard et Mlle Rosine Bloch.

La Coupe du roi de Thulé, 3 a. et 4 tabl. — L. Gallet et Ed. Blau ; Eugène Diaz : vendredi 10 janvier 1873.

Cet ouvrage a remporté le prix au concours d'encouragement institué par le ministère des beaux-arts, en 1869.

Interprètes : Faure (Paddock), Léon Achard (Yorick), Bataille (Argus), Gaspard, Echetto, Hayet, Auguez ; Mme Gueymard (Myrrha), Mlles Rosine Bloch (Claribel) et Arnaud.

Divertissements de Mérante. — Décors de Cambon, Rubé, Chaperon, Lavastre et Despléchin fils. — Mise en scène remarquable de MM. Mayer et Halanzier.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

Pour la plus grande commodité des lecteurs qui désireraient étudier à fond le sujet que nous avons abordé dans ce volume, nous jugeons utile de ne pas terminer notre travail sans donner ici toute une série d'indications bibliographiques. Nous allons citer par chapitres distincts les principaux ouvrages français, ou traduits dans notre langue, qui ont trait à la philosophie de la musique, à l'histoire de cet art dans les temps modernes, à l'histoire de la musique théâtrale et à la biographie des compositeurs dramatiques.

I. — INTRODUCTION.

De la Musique en général : Poétique, Esthétique, Apologie et Critique.

André (le P.). — Essai sur le Beau, où l'on examine en quoi consiste précisément le beau dans le physique, dans le moral, dans les ouvrages d'esprit et dans la musique. — Paris, 1741, in-12.

Batteux (Ch.). — Les Beaux-Arts réduits à un même principe. — Paris, 1746, in-8.
Cet ouvrage a été jugé fort diversement : l'auteur y ramène tout à l'imitation de la nature, principe qui ne convient guère à la musique, le plus idéal des beaux-arts.

Beattie (James). — Essai sur la poésie et la musique considérées dans les affections de l'âme; traduit de l'anglais. — Paris, an VI, in-8.

Beauquier (Charles). — Philosophie de la musique. — Paris, 1866, in-12.

L'auteur devait compléter ce livre en publiant un Traité sur le Beau musical ; mais ce nouveau travail n'a pas encore paru.

BERTON (H. Montan). — De la Musique mécanique et de la Musique philosophique, suivi d'une Épître à un célèbre compositeur français. — Paris, 1826, in-8.

BLAINVILLE (C. H.). — L'Esprit de l'art musical ou Réflexions sur la Musique et ses différentes parties. — Genève (Paris), 1754, in-8.

BOYER. — L'expression musicale mise au rang des chimères. — Paris, 1779, in-8.

CARTAUD DE LA VILLATE. — Essai historique et philosophique sur le goût. — Paris, 1736, in-12, et Londres (Paris), 1751, in-12.

La seconde partie de cet ouvrage contient des réflexions sur la musique en général et sur la musique de l'école italienne et de l'école française.

CASTEL (le P.). — Esprit, saillies et singularités. Amsterdam et Paris, 1763, in-12.

Il y est parlé du son, de la musique et d'un clavecin pour les yeux, p. 231 à p. 368. On y peut lire aussi les deux chapitres intitulés : *Des Français* et *Des Italiens*.

CHABANON. — Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art. — Paris, 1779, in-8.

— De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre. — Paris, 1785, in-8.

CHARREIRE (Paul). — Aperçu philosophique sur la musique. — Limoges, 1860, in-8.

CROUSAZ (J.-P. DE). — Traité du beau où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi. — Amsterdam, 1715, 1 vol. in-8, et 1724, 2 vol. in-12.

DE VISMES. — Pasilogie, ou de la musique considérée comme langue universelle. — Paris, 1806, in-8.

D'ORTIGUE (Joseph). — De la guerre des dilettanti, de la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français et des rapports qui existent entre la musique, littérature et les arts. — Paris, 1829, in-8.

Ce musicien a placé en tête de son livre intitulé *La Musique à l'église* un morceau longuement médité sur l'origine et la définition de la musique. V. *Philosophie*, p. 1 à p. 33.

DUBOS (l'abbé J.-B.). — Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. — Paris, 1719, 2 vol. in-12, ou Paris, 1770, 3 vol. in-12.

ESTÈVE (Pre). — L'Esprit des beaux-arts. — Paris, 1753, 2 vol. in-12.

FÉTIS (F.-J.). — La Musique mise à portée de tout le monde. — Paris, 1830, 1 vol. in-8 ; Paris, 1834, in-12 ; Paris, 1847, in-8.

FRAMERY (N.-E.). — Discours qui a remporté le prix de musique et de déclamation proposé par la classe de littérature et des beaux-arts de l'Institut national de France, et décerné dans sa séance du 15 nivôse an X, sur cette question : Analyser les rapports qui existent entre la musique et la déclamation ; — déterminer les moyens d'appliquer la déclamation à la musique sans nuire à la mélodie. — Paris, 1802, in-8.

GRANDVAL (N. RAGOT DE). — Essai sur le bon goût en musique. — Paris, 1732, in-12 de 76 p.

GRÉTRY. — Mémoires ou essais sur la musique. — Paris, 1797, 3 vol. in-8.

KATSNER (Geo.). — Parémiologie musicale de la langue française. — Paris, 1866, gr. in-4.

Cet ouvrage renferme un grand nombre d'articles où sont traitées des questions d'esthétique.

Lacépède (comte de). — La Poétique de la musique. — Paris, 1785, 2 vol. in-8.

Lacombe. — Le Spectacle des beaux-arts; ou considérations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets et leurs règles principales; avec des Observations sur la manière de les envisager; sur les dispositions nécessaires pour les cultiver, et sur les moyens propres pour les étendre et les perfectionner. — Paris, 1758, in-12. — La 3e partie est exclusivement consacrée à la musique.

La Fage (Adrien de). — Miscellanées musicales. — Paris, 1844, in-8.

On y trouve deux morceaux d'esthétique intitulés : *Idée générale de la musique* et *De la Mode en musique.*

Lahalle (P.). — Essai sur la musique, ses fonctions dans les mœurs et sa véritable expression, suivi d'une Bibliographie musicale. — Paris, 1825, in-18.

Le Pileur d'Apligny. — Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression. — Paris, 1779, in-8.

Olivier. — L'Esprit d'Orphée, ou de l'influence respective de la musique, de la morale et de la déclamation. — Paris, 1798. = Seconde étude ou dissertation. — Paris, 1802. = Troisième étude ou dissertation touchant les relations de la musique avec l'universalité des sciences. — Paris, 1804, in-8.

Pouilly (Lévesque de). — Théorie de l'imagination. — Paris, 1803, in-12.

Rameau. — Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe, où les moyens de reconnaître l'un par l'autre conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différents effets de cet art. — Paris, 1754, in-8.

Ravoire (Laurent). — De la musique et de la peinture; de leurs effets sur les hommes en général. — Rome, 1837, (4e édit.) in-8.

R* S. C*. (Reverony Saint-Cyr). — Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes, ou calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique. — Paris, 1803, 2 vol. in-8.

Rousseau (J.-J.). — Écrits sur la musique. — Paris, 1825, in-8.

Scoppa.— Les Vrais Principes de la versification. — Paris, 1811-14, 3 vol. in-8. — Choron a publié un *Rapport* (Paris, 1812, in-4) sur cet ouvrage utile et remarquable.

Scudo. — Critique et Littérature musicales. — Paris, 1852, in-12.

— La Musique ancienne et moderne. Nouveaux mélanges de critique et de littérature musicale. — Paris, 1854, in-12.

— Critique et littérature musicales. Nouvelle série. — Paris, 1859, in-12.

Topffer (Rodolphe). — Réflexions et menus propos d'un peintre génevois. — Paris, 1847, 2 vol. in-12.

Villoteau. — Mémoire sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique, où l'on explique la cause des effets différents que produisent les sons et les diverses modifications de la voix sur le corps et sur l'âme, et par occasion la nature des premiers chants. — Paris, 1807, in-8.

— Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage, pour servir d'introduction à l'étude des principes de cet art. Ouvrage dont le précis a été lu à la troisième classe de l'Institut, dans les premières séances de l'an XIII. — Paris, 1807, 2 vol. in-8.

II. — HISTOIRE DE LA MUSIQUE MODERNE.

ANDRIES (Jean). — Précis de l'histoire de la musique depuis les temps les plus reculés. — Gand, 1862, gr. in-8.

AUBERT (P.-F.). — Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne. — Paris, 1827, in-12.

BAWR (Mme DE). — Histoire de la musique. — Paris, 1823, in-12.

BICHE-LATOUR. — Mémoire couronné par l'Institut sur la question : Déterminer l'ordre de succession d'après lequel les divers éléments qui constituent la musique moderne ont été introduits dans la composition... — Paris, 1842, in-8.

BLAINVILLE (Ch.-Henri DE). — Histoire générale et philosophique de la musique. — Paris, 1767, in-4.

BLONDEAU. — Histoire de la musique moderne depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours. — Paris, 1846, 2 vol. in-8.

BONNET-BOURDELOT. — Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à nos jours. — Paris, 1715, in-12.

— Histoire de la musique et de ses effets jusqu'à présent, et en quoi consiste sa beauté. — Amsterdam, 1725, 4 vol. in-12.

BOTTÉE DE TOULMON (Auguste). — Discours sur la question : Faire l'histoire de l'art musical depuis le commencement de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours, proposée au congrès historique de 1835. — In-8.

BURNEY (Charles). — De l'état présent de la musique en France, en Italie, dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne, ou Journal de voyages faits dans ces différents pays avec l'intention d'y recueillir des matériaux pour servir à une histoire générale de la musique. Traduit de l'anglais par Ch. Brack. — Gênes, 1809, 3 vol. in-8.

CASTIL-BLAZE. — Chapelle-musique des rois de France. — Paris, 1832, in-12.

CLÉMENT (Félix). — Histoire générale de la musique religieuse. — Paris, 1861, 1 vol. gr. in-8.

DENNE-BARON (D.) — Histoire de l'art musical en France. — Paris, 1846, in-8.
C'est la reproduction du résumé inséré dans le recueil intitulé *Patria.*

DUREAU (Alexis). — Notes pour servir à l'histoire du théâtre et de la musique. — Paris, 1860, in-12.

FÉTIS (F.-J.). — Curiosités historiques de la musique. — Paris, 1830, in-8.

— Histoire générale de la musique. — Paris, 1869-1872, 3 vol. in-8.
Ouvrage indispensable et qui devait former huit volumes, mais qui sera réduit à cinq.

KALKBRENNER (C.). — Histoire de la musique. — Paris, 1802, 2 tomes ou 1 vol. in-8.

LABAT (J.-B.). — Études philosophiques et morales sur l'histoire de la musique. — Paris, 1852, 2 vol. in-8.

LA BORDE (Jean-Benjamin DE). — Essai sur la musique ancienne et moderne. — Paris, 1780-1781, 4 vol. in-4.

LASSABATHIE. — Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation. Paris, 1860, in-18 jésus.

LAURENS (J.-B.). — De l'Étude historique de la musique. — Montpellier, s. d., in-8.

MERSENNE (le P. Marin). — Harmonie universelle. — Paris, 1636-37, 2 vol. in-fol. avec fig.

ORLOFF (Grégoire). — Essai sur l'histoire de la musique en Italie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. — Paris, 1822, 2 vol. in-8.

POISOT (Charles). — Histoire de la musique en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. — Paris, 1860, in-18.

STAFFORD. — Histoire de la musique, traduite de l'anglais par Mme Adèle Fétis, avec des notes par M. Fétis. — Paris, 1832, in-12.

III. — HISTOIRE DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE.

Poétique, Annales, Apologie, Critique.

ALGAROTTI. — Essai sur l'opéra, traduit de l'italien par M*** (Chastellux). — Paris, 1773, in-8.

ARTEAGA. — Les Révolutions du théâtre musical en Italie. — Londres, 1802, in-8.
Cet abrégé de l'important ouvrage italien, publié en 3 vol. in-8 de 1783 à 1788, est l'œuvre du baron de Rouvron.

BABAULT. — Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres. — Paris, 1808-1812, 9 vol. in-8.

BEAUCHAMPS (DE). — Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année 1161 jusqu'à présent. — Paris, 1735, 3 vol. in-12.

BERTRAND (Gustave). — Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique. Paris, 1872, in-8.

BONNET. — Histoire de la danse sacrée et profane ; ses progrès et ses révolutions depuis son origine jusqu'à présent, avec un supplément de l'histoire de la musique et le parallèle de la peinture et de la poésie. — Paris, 1723, in-12.

CAHUSAC. — La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse. — La Haye, 1754, 3 vol. in-18.

CASTIL-BLAZE. — De l'opéra en France. — Paris, 1820, 2 vol. in-8.
A la fin du second volume, se trouvent 118 ex. de mus. gravée.

— L'Académie impériale de musique ; histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre, de 1645 à 1855. — Paris, 1855, 2 vol. in-8.

— Sur l'Opéra français : vérités dures, mais utiles, etc. — Paris, 1856, in-8.

— L'Opéra italien de 1548 à 1856. — Paris, 1856, 1 vol. in-8.

— La Danse et les Ballets, depuis Bacchus jusqu'à Mlle Taglioni. — Paris, 1832, in-12.

CELLER (Ludovic). — Les Origines de l'opéra et le ballet de la reine (1581). Étude sur les danses, la musique, les orchestres et la mise en scène au XVIe siècle, avec un aperçu des progrès du drame lyrique depuis le XIIIe siècle jusqu'à Lully. — Paris, 1869, in-12.

CELLER (Ludovic).— Les Décors, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle. — Paris, 1869, in-12.

CHASTELLUX. — Essai sur l'union de la poésie et de la musique. — La Haye (Paris), 1765, in-12.

CLÉMENT (Félix) et Pierre LAROUSSE. — Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras. — Paris, s. d., grand in-8.

CONTANT D'ORVILLE. — Histoire de l'opéra bouffon, contenant toutes les pièces qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à ce jour, pour servir à l'histoire des théâtres de Paris. — Amsterdam (Paris), 1768, 2 part. en 1 vol. in-12.

COUSSEMAKER (E. DE). — Drames liturgiques au moyen âge. — Rennes, 1860, in-4.

CROZET. — Revue de la musique dramatique en France. — Paris, 1867, avec supplément publié en 1872, in-8.

DES BOULMIERS (J.-Aug. Jullien, dit). — Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique. — Paris, 1769, 2 vol. in-12.

— Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien depuis son établissement en France jusqu'à l'année 1769. — Paris, 1769, 7 vol. in-12.

Ce titre est trompeur, car l'ouvrage contient plutôt une analyse de pièces qu'une étude sur les auteurs et les acteurs du Théâtre italien et de l'Opéra-Comique.

DES ESSARTS (N.-T. MOYNE, dit). — Les trois théâtres de Paris, ou Abrégé historique de l'établissement de la Comédie françoise, de la Comédie italienne et de l'Opéra. — Paris, 1777, in-8.

DESNOITERRES (Gustave). — La musique française au XVIIIe siècle. Gluck et Piccinni. — Paris, 1872, in-8.

D'ORIGNY. — Annales du Théâtre italien, depuis son origine jusqu'à ce jour. — Paris, 1788, 3 vol. in-8.

D'ORTIGUE (Jos.). — Le Balcon de l'Opéra. — Paris, 1833, in-8.

— Du Théâtre italien et de son influence sur le goût musical français. — Paris, 1840, in-8.

DUREY DE NOINVILLE. — Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent. — Paris, 1753, 2 part. en 1 vol. in-8.

La deuxième édition, publiée en 1757, est augmentée des pièces qui ont été représentées sur le théâtre de l'Opéra par les musiciens italiens depuis le 1er août 1752 jusqu'à leur départ en 1754, et contient un extrait de ces pièces et des écrits qui ont paru à ce sujet.

Les documents contenus dans ce livre ont été rassemblés par le violoniste Louis Travenol.

GARCINS (Laurent). — Traité du Mélodrame, ou Réflexions sur la musique dramatique. — Paris, 1772, in-8.

L'auteur de ce livre était seigneur de Cottance, au pays de Vaud. Son ouvrage produisit une vive sensation et donna naissance aux *Observations sur un ouvrage intitulé : Traité du mélodrame* (publiées dans le *Mercure de France*), par Chastellux, et aux *Lettres de .....* (Diderot) *au sujet des Observations du chevalier de Chastellux sur le Traité du mélodrame.* — Sajou, s. d, in-8.

JACOB (Paul LACROIX, le bibliophile). — Catalogue de la bibliothèque dramatique de M. de Soleinne. — Paris, 5 vol. in-8 avec table rédigée par M. Goizet.

La Jonquière (de). — Théâtre lyrique. — Paris, 1772, 2 vol. in-8.

La Porte (l'abbé Joseph de). — Anecdotes dramatiques. — Paris, 1784, 3 vol. in-12.

— Dictionnaire dramatique. — Paris, 1784, 3 vol. in-12, et Paris, 1787, 3 vol. in-8.

L'abbé de La Porte (1713-79) passe pour avoir profité de la collaboration de Chamfort.

— *Les Spectacles de Paris.*— Ce calendrier historique et chronologique de tous les théâtres, qui ne prit le titre de *les Spectacles de Paris* qu'à partir de 1754, fut commencé en 1751 par l'abbé de La Porte et continué par lui jusqu'en 1778. Les huit années suivantes furent rédigées par Androle, commis du libraire-éditeur Duchesne; mais on ignore qui prépara cette publication utile jusqu'en 1794, année après laquelle on l'interrompit. Guilbert de Pixerécourt la reprit en 1799 et cessa de s'en occuper en 1802. — Ce Recueil forme donc un ensemble de 47 vol. in-18. Il avait été précédé de l'*Agenda historique et chronologique des théâtres de Paris,* dont je ne connais que les années 1735, 1736 et 1737, et des *Tables chronologiques* de Gérard.

La Vallière (duc de). — Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique. — Paris, 1760, in-8.

Le Br. (Pre Le Brun). — Théâtre lyrique, avec une préface où l'on traite du poëme de l'opéra, et la réponse à une épître satirique contre ce spectacle. — Paris, 1712, in-12.

On doit à cet auteur un « Discours sur la comédie ou Traité dramatique et historique des jeux du théâtre. Paris, 1731, in-12. »

Léris (Ant. de). — Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres. — Paris, 1754; 2e édition, 1763, petit in-8.

Mably (Gabriel Bonnot de). — Lettres à Madame la marquise de P... sur l'Opéra. Paris, 1741, in-12.

Martine. — De la Musique dramatique en France, ou des principes d'après lesquels les compositions lyri-dramatiques doivent être jugées; des révolutions successives de l'art en France, de ses progrès et de sa décadence; des compositeurs qui ont travaillé pour nos spectacles lyriques et de leurs productions restées au théâtre. — Paris, 1813, in-8.

Maupoint. — Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras, parodies et opéras-comiques, et le temps de leur représentation. — Paris, 1733, in-8.

Ménestrier (le P.). — Des Représentations en musique anciennes et modernes. — Paris, 1681, in-12.

— Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre. — Paris, 1682, in-12.

Morice (Émile). — Essai sur la mise en scène depuis les Mystères jusqu'au Cid. — Paris, 1836, in-12.

Nougaret (P.-J.-B.). — L'Art du théâtre en général, où il est parlé des différents spectacles de l'Europe, et de ce qui concerne la comédie ancienne et la nouvelle, la tragédie, la pastorale dramatique, la parodie, l'opéra sérieux, l'opéra bouffon et la comédie mêlée d'ariettes. — Paris, 1769, 2 vol. in-12.

NOVERRE (J.-G.). — Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier. — Paris, 1767, in-12, et Paris, 1807, 2 vol. in-8.

PARFAICT (les frères François et Claude). — Dictionnaire des théâtres de Paris. — Paris, 1756, 7 vol. in-12.

— Histoire de l'ancien Théâtre italien, depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'année 1697. — Paris, 1753, in-12.

— Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique. — Paris, 1769, 2 vol. in-12.

RÉMOND DE SAINT-MARD. — Réflexions sur l'Opéra.

Ce morceau remplit la moitié du Ve volume des œuvres de cet écrivain.

V. Œuvres de Monsieur Rémond de Saint-Mard. Amsterdam, 1749, 5 vol. in-18.

SAINT-LAMBERT. — Lettre à M. le B... d'H... (baron d'Holbach) sur l'Opéra.

On l'a insérée au commencement du 4e vol. des *Variétés littéraires.* — Paris, 1769, 4 vol. in-12.

SERRÉ (J. DE). — La Musique, poëme en 4 chants. — Amsterdam, 1714, in-12 Lyon, 1717, in-4 et la Haye, 1737, in-12.

Ce poëme a été inséré dans le recueil intitulé : *les Dons des enfants de Latone*, Paris, 1734, in-8.

SOLIÉ (Émile). — Histoire du théâtre royal de l'Opéra-Comique. — Paris, 1847, in-12.

THURNER. — Les transformations de l'Opéra-Comique. — Paris, 1865, in-12.

IV. — ÉCRITS RELATIFS A L'HISTOIRE DE L'OPÉRA FRANCAIS.

I.

Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Guerre des Bouffons.

ANONYMES. — L'Anti-Scurra, ou préservatif contre les bouffons italiens (en vers). — Daté du 6 février 1753, in-8.

— Ce que l'on doit dire. Réponse de Mme Folio à la lettre de M. *** (Marin). — S. l. n. d., in-8.

— Constitution du Patriarche de l'Opéra, qui condamne cent une propositions extraites de deux écrits intitulés : *Réflexions sur les vrais principes de l'harmonie* et *Lettre sur l'origine et les progrès de l'Académie royale de musique.* — Cythéropolis (Paris), 1754, in-12.

— Déclaration du public, au sujet des contestations qui se sont élevées sur la musique. — S. l. n. d., in-8.

— Jugement de l'orchestre de l'Opéra. — S. l. n. d., petit in-8 de 8 p.

— Lettre au public (première, seconde et troisième) par Sa Majesté le roi de Prusse. — Berlin, Étienne de Bourdeaux, 1753, in-12 de 45 p.

— Lettre sur les Bouffons. — S. l. n. d., in-8.
— Lettre sur le méchanisme de l'Opéra italien. Ni Guelfe, ni Gibelin, ni Whig, ni Tory. — Paris, 1756, in-12.
— Lettres (deux) sur la musique françoise, en réponse à celle de Jean-Jacques Rousseau. — Genève, 1754, in-8.
— La Paix de l'Opéra, ou Parallèle impartial de la musique françoise et italienne. — Amsterdam-Paris, 1753, in-12 de 40 p.
— Les Quatre Têtes, vision. — S. l. n. d., in-8.
— Réflexions lyriques (en vers). — Le 16 février 1753, in-8 de 8 p.

Arnaud (l'abbé). — Lettres sur la musique à M. le comte de Caylus. — S. l., 1754, in-8.

Aubert (l'abbé). — Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève touchant la musique française, adressée à lui-même, en réponse à sa lettre. — Paris, 1754, in-8.

Baton le jeune. — Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique françoise, dans lequel on expose le plan d'une bonne musique propre à notre langue, par M. B***. — S. l., 1753 et 1754, in-8.

Bonneval (de). — Apologie de la musique et des musiciens français contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées et mal fondées de Jean-Jacques Rousseau, ci-devant citoyen de Genève. — Paris, 1754, in-8 de 16 pages.

Carlez (Jules). — Grimm et la musique de son temps. — Caen, 1872, in-8 de 41 pages.

Castel (le P.).— Lettre d'un académicien de Bordeaux sur le fond de la musique, à l'occasion de la lettre de M. J.-J. Rousseau contre la musique françoise. — Bordeaux-Paris, 1754, in-12.
— Réponse critique d'un académicien de Rome à l'académicien de Bordeaux sur le plus profond de musique. — S. l. n. d., in-12.

Ce morceau n'est pas signé, mais il est positivement du P. Castel, qui, avec son originalité ordinaire, trouva plaisant de s'adresser une réponse à sa lettre.

Caux de Cappeval. — Apologie du goût françois, relativement à l'opéra : poëme, avec un discours apologétique et les adieux aux bouffons. — S. l., 1754, in-8.

Caveirac (l'abbé Novi de). — Lettre d'un Visigoth à M. Fréron sur la dispute harmonique avec M. Rousseau. — Septimaniopolis, 1754, in-8.
— Nouvelle lettre à M. Rousseau, de Genève, par M. de C. — Paris, 1754, in-8.

Cazotte. — Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau, au sujet de la musique françoise. — S. l., 1753, in-8.
— La Guerre de l'Opéra. Lettre écrite à une dame de province, par quelqu'un qui n'est ni d'un coin ni de l'autre. — S. l. n. d., in-8 de 24 pages.

Chevrier. — Observations sur le théâtre, dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des théâtres de Paris. — Paris, 1755, in-12.

Coste d'Arnobat. — Doutes d'un Pyrrhonien, proposés amicalement à J.-J. Rousseau. — S. l., 1753, in-8.

Dandré-Bardon. — L'Impartialité sur la musique, épître à M. J.-J. Rousseau, par D. B. — S. l., 1754, petit in-4 de 36 pages.

GOUDAR (Ange). — Le Brigandage de la musique italienne. — Amsterdam et Paris, 1780, in-12 de 173 pages.

GOUDAR (Sarah), de Venise. — Remarques sur la musique et la danse ou Lettres de M. G... à milord Pembroke. — Venise, 1773, in-8 de 136 pages. — Supplément aux remarques... — Venise, 1775, in-8.

— Œuvres mêlées. — Amsterdam, 1777, 2 vol. in-12.

GRIMM (le baron DE). — Lettre sur Omphale. — S. l., 1752, in-8 de 52 pages.

— Lettre de M. Grimm à M. l'abbé Raynal, sur les remarques au sujet de sa lettre sur Omphale.

Elle a été publiée dans le *Mercure de France* du mois de mai 1752.

— Du Poëme lyrique.

Article publié dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

— Le Petit Prophète de Boehmischbroda. — Du coin de roi, ce 25 janvier 1753, in-8 de 56 pages.

Il en parut une seconde édition (in-12 de 43 pages) portant le titre suivant : « Les vingt et un chapitres de la prophétie de Gabriel-Joannes-Nepomucenus-Franciscus de Paula Waldstorch, dit Waldstoerchel, qu'il appelle sa vision. »

HOLBACH (baron d'). — Arrêt rendu à l'amphitréâtre de l'Opéra, sur la plainte du milieu du parterre intervenant dans la querelle des deux coins. — S. l. n. d., in-8 de 15 pages.

— Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra. — En Arcadie, 1752, petit in-8 de 12 pages.

JOURDAN (J.-B.).— Le Correcteur des bouffons à l'écolier de Prague. — Paris, le jour de la première représentation de Titon et l'Aurore, in-8 de 20 pages.

— Seconde Lettre du correcteur des bouffons à l'écolier de Prague, contenant quelques observations sur l'opéra de Titon, le Jaloux corrigé et le Devin du village. — A Paris, le jour de la reprise de Titon, in-8 de 22 pages.

KRAUSE (Chrét.-God.).— Lettre à M. le marquis de B. sur la différence de la musique italienne et française. — Berlin, 1748, in-8.

LA MORLIÈRE (Rochette DE).— Lettre d'un sage à un homme respectable, et dont il a besoin, sur la musique italienne et française. — Paris, 1754, in-12.

LAPORTE (l'abbé Jos. DE). — Lettre écrite de l'autre monde, par l'A. D. F. à M. F. —S. n. l. d., in-8.

Cette lettre, soi-disant de l'abbé Desfontaines à M. Fréron, a été faussement attribuée à Suard ; mais il est à croire que cet écrit anonyme est de Jos. de la Porte.

LAUGIER (l'abbé). — Apologie de la musique françoise, contre M. Rousseau. — S. l., 1754, in-8.

LE CERF DE LA VIÉVILLE, seigneur de Fresneuse. — Parallèle des Italiens et des François en ce qui concerne la musique. — Rouen, 1702, in-12.

— Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise, où, en examinant en détail les avantages des spectacles et le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique. — Bruxelles, 1704, in-12.

A cette première partie qui contient trois dialogues et une lettre, l'auteur en ajouta une seconde où se trouvent une histoire de la musique et des opéras, la biographie de Lully, une réfutation du traité de Perrault sur la musique des anciens et un traité du bon goût en musique. — Cette seconde édition parut à Bruxelles, en 1705, in-12.

— L'Art de décrier ce qu'on n'entend pas ou le Médecin-musicien, exposition de la mauvaise foi d'un extrait du *Journal de Paris*. — Bruxelles, 1706, in-8.

Réponse au docteur Andry qui avait jugé sévèrement l'ouvrage de Le Cerf de la Viéville dans le *Journal des Savants* (année 1705, p. 1194).

L'Héritier. — Lettre critique et historique sur la musique française, la musique italienne et sur les bouffons, à Mme D. — Paris, 1753, in-8 de 20 pages.

— La Nouvelle Bigarrure. — La Haye, 1753, in-12 de 140 pages.

— Épître aux bouffonnistes (en vers). — Paris, le 12 février 1753, in-8 de 8 pages.

— La Réforme de l'Opéra (en vers). — Paris, le 9 février 1753, in-8 de 8 pages.

Ces quatre écrits anonymes sont attribués par F.-J. Fétis à L'Héritier (?) (Voy. *La musique mise à la portée de tout le monde*, 2e édition, p. 410).

Mairobert (Pidanzat de). — Les Prophéties du grand prophète Monet. — S. l., 1753, in-8 de 16 pages.

Marin. — Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire. Lettre à Mme Folio, marchande de brochures dans la place du vieux Louvre. — S. l. n. d., in-8 de 13 pages.

Morand. — Justification de la musique françoise contre la querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge, adressée par elle-même au coin de la reine, le jour qu'avec Titon et l'Aurore elle s'est remise en possession de son théâtre. — La Haye (Paris), 1754, in-8 de 55 pages.

Parisot. — L'Apologie du sublime, bon mot... à l'occasion des musiques italienne et françoise. — Paris, 1753, in-8.

— Relation véritable et intéressante du combat des Fourches caudines, livré à la place Maubert au sujet des bouffons. — Paris, 1753, in-12.

Ces deux écrits anonymes sont indiqués par Fétis comme étant de Parisot. (Voy. *La musique mise à la portée de tout le monde*, 2e édition, p. 410.)

Pellegrin. — Dissertation sur la musique françoise et italienne. — Amsterdam, 1754, petit in-8.

Raguenet (l'abbé). — Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras. — Paris, 1702, in-12, et Amsterdam, 1704, in-12 de 124 pages.

— Défense du parallèle des Italiens et des François en ce qui concerne la musique et les opéras. — Paris, 1705, in-12 de 174 pages.

Raynal (l'abbé). — Remarques au sujet de la lettre de M. Grimm sur Omphale. — Paris, 1752, in-8.

ROBINOT. — Lettres d'un Parisien contenant quelques réflexions sur celle de J.-J. Rousseau. — En France, 1754, in-8.

ROCHEMONT (DE). — Réflexions d'un patriote sur l'opéra françois et sur l'opéra italien... — Lausanne, 1754, in-8 de 137 pages.

ROUSSEAU (J.-J.). — Dissertation sur la musique moderne. — Paris, 1743, in-8 de 100 p.

— Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale. — S. l., 1752, in-8.

— Lettre sur la musique française. — S. l., 1753, in-8 de 92 p.

— Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre. — S. l. n. d. (1753), in-8.

TRAVENOL. — Arrêt du conseil d'État d'Apollon, rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra, contre le nommé J.-J. Rousseau, copiste de musique... — Paris, 1754, in-12.

— La Galerie de l'Académie royale de musique, contenant les portraits en vers des principaux sujets qui la composent en la présente année 1754, dédiée à J.-J. Rousseau. — Paris, 1754, in-8.

On a réuni les pamphlets et les principaux écrits de Travenol sous ce titre : *Œuvres mêlées du sieur ***, ouvrages en vers et en prose...* — Amsterdam (Paris), 1775, in-8.

VILLARS (F. DE). — La Serva padrona, son apparition en 1752, son influence, son analyse, querelle des Bouffons. — Paris, 1863, gr. in-8.

VOISENON (l'abbé FUSÉE DE). — Réponse du coin du roi au coin de la reine. — S. l. n. d., in-8 de 8 p.— Il y en eut deux éditions dans la même année, et la seconde est datée *Du Coin du Roi*, ce 25 janvier 1753.

YZO. — Lettre sur celle de M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève, sur la musique. — S. l., 1753, in-12, et Paris, 1754, in-8 de 24 p.

II.

Polémique sur la musique d'opéra : querelle des Gluckistes et des Piccinnistes.

ANONYMES. — Lettres à M. le chevalier de M*** sur l'opéra d'*Orphée*. — Lausanne (Paris), 1774, in-8 de 30 p.

— Lettre à M... sur l'opéra d'*Iphigénie en Aulide*. — Paris, 1775, in-8.

— Lettre à madame la marquise de ... dans ses terres près de Mantes, sur l'opéra d'*Iphigénie*. — Paris, 1775, in-8 de 31 p.

— Lettres sur les drames-opéras. — Amsterdam et Paris, 1776, in-8 de 55 p.

— Lettre à M. le baron de la Vieille-Croche, au sujet de *Castor et Pollux* donné à Versailles le 16 mai 1777. (Voy. *Mercure* de juillet 1777, p. 146.)

— Réflexions sur le merveilleux de nos opéras français et sur le nouveau genre de musique. — Paris, 1775, in-8 de 45 p.

— Réponse à l'auteur de la Lettre sur les drames-opéras. — Londres et Paris, 1776, in-8.

ARNAUD (l'abbé). — Œuvres complettes (*sic*). — Paris, 1808, 3 vol. in-8.

On a recueilli dans le 2e volume ses principaux écrits en faveur de Gluck.

BÉMETZRIEDER. — Le Tolérantisme musical. — Paris, 1779, in-8 de 32 p.

CHABANON. — Lettre sur les propriétés de la langue française. (Voy. le *Mercure* de janvier 1773, p. 171.)

COQUÉAU. — De la Mélopée chez les anciens et de la Mélodie chez les modernes. — Paris, 1778, in-8.

— Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris. — Amsterdam-Paris, 1779, in-8.

— Suite des Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris, ou Lettres à M. S. (Suard), auteur de l'extrait de cet ouvrage dans le *Mercure*. — S. l. n. d., in-8.

DESNOIRESTERRES. — Gluck et Piccinni, 1774-1800. — Paris, 1872, in-8.

LEBLOND (l'abbé). — Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck. — Naples-Paris, 1781, in-8 avec portrait de Gluck gravé par Saint-Aubin.

Il sera facile de constater que ce recueil ne contient pas tous les morceaux dont nous donnons ici la liste.

LE SUIRE. — Lettre de M. Camille Trillo, fausset e la cathédrale d'Auch, sur la musique dramatique. — Paris, 1777, in-12.

MARMONTEL. — Essai sur les révolutions de la musique en France. — Paris, 1777, in-8 de 38 p.

On trouve aussi ce morceau dans les *Nouvelles de la république des lettres* (juillet 1777).

— Polymnie, poëme en onze chants.

Il figure dans les *Œuvres posthumes de Marmontel*. — Paris, 1820, in-8.

MOLINE (P.-L.). — Dialogue entre Lully, Rameau et Orphée (Gluck), dans les Champs-Élysées. — Amsterdam (Paris), 1774, in-8. (Voy. aussi le *Mercure de France* de novembre 1774.)

ROSSI (DE). — Preuve sans réplique du progrès incontestable que les François ont fait en musique. — Venise (Paris), 1777, in-8 de 15 p.

ROUSSEAU (J.-J.). — Observations sur l'*Alceste* de M. le chevalier Gluck.

— Extrait d'une réponse du petit faiseur à son prête-nom, sur un morceau de l'*Orphée* de M. Gluck.

— Lettre à M. le docteur Burney, auteur de l'Histoire générale de la musique.

Ces trois morceaux ont été recueillis dans les *Œuvres* de J.-J. Rousseau.

SAINT-ALBAN (le chevalier DE). — Lettres à M. de Chabanon pour servir de réponse à celle qu'il a écrite sur les propriétés musicales de la langue française par M. le C. de S. A. (Voy. le *Mercure* de février 1775, t. II, p. 192.)

V. — BIOGRAPHIE DES COMPOSITEURS DRAMATIQUES.

I.

Dictionnaires et Biographies.

ANONYME. — Le Nécrologe des hommes célèbres de France, par une société de gens de lettres. — Paris, in-12.

CHORON et FAYOLLE. — Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs. — Paris, déc. 1810 et nov. 1811, 2 vol. in-8.

Il en a paru une seconde édition en 1817.

CLÉMENT (Félix). — Les Musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours. — Paris, 1868, gr. in-8 illustré de 44 portraits gravés à l'eau-forte.

DAGOTY fils (J.-B. GAUTIER). — Galerie française. — Paris, 1771, in-fol.

FÉTIS (F.-J.). — Galerie des musiciens célèbres. — Paris, 1828, gr. in-fol.

— Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique, précédée d'un résumé philosophique de l'histoire de cet art. — Paris et Bruxelles, 1835-1844, 8 vol. in-8.

La seconde édition de cet ouvrage si utile a paru également en 8 vol. in-8. — Paris, 1860-1865.

FÉTIS (Édouard). — Les Artistes célèbres à l'étranger. — Bruxelles et Paris, 1857, 1 vol. in-8.

HOEFER. — Nouvelle Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. — Paris, 1855-1865, 45 vol. in-8.

LA BORDE (J.-B. DE). — Essai sur la musique, *ut suprà*.

LOMÉNIE (L. DE).— Galerie des contemporains illustres.— Paris, 1840-1847, 10 vol. in-18.

MICHAUD. — Biographie universelle, ancienne et moderne. — Paris, 1811-1828, 52 vol. in-8.

MIRECOURT (Eug. DE). — Célébrités contemporaines. — Paris, 1853, in-24.

RAAB. — Biographie universelle et portative des contemporains. — Paris, 1828, in-8.

TITON DU TILLET. — Le Parnasse françois. — Paris, 1732-1760, 3 vol. in-folio.

II.

Biographies particulières, Notices, Éloges.

ADAM DE LA HALLE. — *E. de Coussemaker.* Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle. — Paris, 1872, in-4.

Adam (Adolphe). — Souvenirs d'un musicien. — Paris, 1857, gr. in-18. = *Halévy.* Notice lue à l'Académie des Beaux-Arts le 1er octobre 1859, et recueillie dans ses *Souvenirs et Portraits.* — Paris, 1861, gr. in-18.

Auber. — *B. Jouvin.* D.-F.-E. Auber : sa vie et ses œuvres. — Paris, 1864, gr. in-8.

Beethoven. — *Anders.* Détails biographiques sur Beethoven. — Paris, 1839, in-8 de 48 pages. = *Mme A. Audley.* Louis van Beethoven : sa vie et ses œuvres, d'après les plus récents documents. — Paris, 1867, in-12. = *Berthé.* Beethoven, précédé de quelques mots sur l'expression en musique et sur la véritable poésie dans le drame lyrique. — Paris, 1836, in-8. = *Desmarais* (*Cyprien*). Les dix-huit poëmes de Beethoven ; essai sur le romantisme musical. — Paris, 1839, in-12. = *F.-J. Fétis.* Études de Beethoven. Traité d'harmonie et de composition. — Paris, 1833, 2 vol. in-8. = *W. de Lenz.* Beethoven et ses trois styles. — Saint-Pétersbourg, 1852, 2 vol. in-8, et Paris, 1855, 2 vol. in-12. = *Ch. Martins.* Biographie de Louis van Beethoven. — Paris, 1844, in-8 de 23 pages. = *Alex. Oubilicheff.* Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. — Leipzig et Paris, 1857, 1 vol. gr. in-8 de 352 pages. = *Alb. Sowinski.* Histoire de la vie et de l'œuvre de L. van Beethoven (traduite de l'allemand de Schindler). — Paris, 1864, gr. in-8. = *Wegeler et Ries.* Notices biographiques sur L. van Beethoven, suivies d'un supplément, trad. de l'allemand par A.-F. Legentil. — Paris, 1862, in-18.

Bellini. — *A. Pougin.* Vincent Bellini. Sa vie, ses œuvres. — Paris, 1868, in-12.

Berlioz. — Mémoires de Hector Berlioz. — Paris, 1865, gr. in-8.

Berton. — *Ad. Adam.* Derniers souvenirs d'un musicien. — Paris, 1859, gr. in-18. = *Henri Blanchard.* Biographies de compositeurs. — Paris, 1839, in-8. = *F. Halévy.* Derniers souvenirs et portraits. — Paris, 1863, in-12. = *Raoul-Rochette.* Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Berton. — Paris, 1844, in-4.

Blangini. — *Villemarest* (*Maxime de*). Souvenirs de F. Blangini (1797-1834), dédiés à ses élèves. — Paris, 1834, gr. in-8.

Boieldieu. — *Ad. Adam.* Derniers souvenirs d'un musicien. = *G. Héquet.* A. Boieldieu. Sa vie et ses œuvres. — Paris, 1864, gr. in-8. = *A. Pougin.* A. Boieldieu. Sa vie, son œuvre, son caractère, sa correspondance. — Paris, 1873, in-12. = *Quatremère de Quincy.* Notice sur la vie et les ouvrages de Boieldieu. — Paris, 1835, in-4. = *A. Refeuvaille.* Boieldieu : sa vie, ses œuvres. — Rouen, 1836, in-8. = *Walchi* (*Alexis*). Procès-verbal de la cérémonie funèbre en l'honneur d'Adrien Boieldieu, qui a eu lieu le 13 octobre 1834, à Rouen, sa ville natale. — Rouen, 1835, in-8.

Campra. — *Arthur Pougin.* André Campra. — Paris, 1864, in-8.

Catel. — Hommage à la mémoire de Catel, membre de l'Institut, décédé à Paris, le 29 novembre 1830. — Paris, 1830, in-8.

Cherubini. — *Denne-Baron.* Cherubini : sa vie, ses travaux, leur influence sur l'art. — Paris, 1862, in-8. = *L. de Loménie.* M. Cherubini par un homme de rien. — Paris, 1841, in-12. = *Miel* (*Edme*). Notice sur la vie et les ouvrages de Cherubini. — S. l. n. d., in-8 (d'après le *Moniteur* des 24, 25 et 29 août 1842). = *Place* (*Ch.*) Essai sur la composition musicale : biographie et analyse phrénologique de Cherubini. — Paris, 1842, in-8. = *Raoul-Rochette.* Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Cherubini. — In-4 (7 oct. 1843).

DALAYRAC. — *Ad. Adam.* Souvenirs d'un musicien. = *R. B. G. P.* (*René-Ch. Gu bert de Pixerécourt*). Vie de Dalayrac, contenant la liste complète des ouvrages de ce compositeur célèbre. — Paris, 1810, in-12.

DAVID (F.). — *Alex. Azevedo.* F. David. Coup d'œil sur sa vie et sur son œuvre. — Paris, 1863, gr. in-8.

DELLA MARIA. — Notice sur le musicien Della Maria, mort depuis peu et membre de la Société philotechnique. — Paris, 1800, in-8.

DONIZETTI. — *Ad. Adam.* Derniers souvenirs. = *Léon Escudier.* Mes souvenirs. — Paris, 1863, in-12. = *La Fage.* Gaétan Donizetti (Extrait de la *Biographie universelle*). — S. l. n. d., gr. in-8.

GLUCK. — *Ad. Adam.* Derniers souvenirs. = *Miel.* Notice sur Christophe Gluck, célèbre compositeur dramatique. — Paris, 1840, in-8 de 24 p. = *Solié.* Études biographiques, anecdotiques et esthétiques sur les compositeurs qui ont illustré la scène française. Gluck. — Annecy, 1853, in-12.

GOSSEC. — *Ad. Adam.* Derniers souvenirs.

GRÉTRY. — *De Gerlache.* Essai sur Grétry. — Liége, 1821, in-8, et Bruxelles, 1843, gr. in-8 de 44 p. = *A.-Jos. Grétry.* Grétry en famille, ou Anecdotes littéraires et musicales relatives à ce célèbre compositeur. — Paris, 1815, in-12. = *Le Breton.* Notice sur la vie et les ouvrages d'André-Ernest Grétry. — Paris, 1er octobre 1814, in-4 de 34 p. = *Livry* (*Hipp. de*). Recueil de lettres écrites à Grétry ou à son sujet. — Paris, s. d. (1809), in-8 de 157 p.

GRISAR. — *A. Pougin.* Albert Grisar : étude artistique. — Paris, 1870, in-12.

HALÉVY. — *Beulé.* Éloge d'Halévy. — Paris, 4 oct. 1862, in-4. = *Ad. Adam.* Derniers souvenirs. = *Léon Halévy.* F. Halévy. Récits, impressions et souvenirs.

HÉROLD. — *Ad. Adam.* Souvenirs d'un musicien.

LESUEUR. — *Stéphen de la Madelaine.* Fastes artistiques. — Paris, 1841, in-8. = *Raoul-Rochette.* Notice sur la vie et les ouvrages de M. Lesueur, in-4 (1838). = *Villagre.* Les Notabilités contemporaines. — Paris, 1844, in-8.

LULLY. — Lully musicien. — S. l. n. d. (1779), in-8 de 48 pages. (Cette biographie est de Le Prévost d'Exmes). = *Senecé.* Lettre de Clément Marot à M. de ***, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Lulli aux Champs-Élysées. — Cologne, 1688, petit in-12.

MÉHUL. — *Berlioz.* Les Soirées de l'orchestre. — Paris, 1853, in-12. = *Quatremère de Quincy.* Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Méhul. — Paris, 1818, in-4. = *P.-A. Vieillard.* Méhul : sa vie et ses œuvres. — Paris, 1859, pet. in-8 de 56 pages.

MEYERBEER. — *** Notice biographique sur la vie et les travaux de M. Meyerbeer. — Paris, 1846, in-8. = *E. Beulé.* Éloge de Meyerbeer. — Paris, 28 oct. 1865, in-4. = *Blaze de Bury.* Meyerbeer et son temps. — Paris, 1865, in-12. — *L. de Loménie.* M. Meyerbeer par un homme de rien. — Paris, 1844, in-8. = *Roch* (*Francis*). Giacomo Meyerbeer. — Paris, 1845, in-8 de 63 p. = *A. Pougin.* Meyerbeer. Notes biographiques. — Paris, 1864, in-12. — Cet opuscule renferme un catalogue détaillé de l'œuvre de Meyerbeer.

MONSIGNY. — *Alexandre.* Éloge historique de P.-A. Monsigny, couronné par l'Académie d'Arras. — Arras, 1819, in-8. = *Hédouin.* Éloge de Monsigny. — Paris, 1820, in-8. = *Quatremère de Quincy.* Notice historique sur la vie et les ouvrages de Monsigny. — Paris, 1818, in-4.

MOZART. — *Bombet* (*Beyle*). — Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur J. Haydn, suivies d'une vie de Mozart. — Paris, 1814, in-8. = *Ch. Cramer*. Anecdotes sur Mozart. — Paris, 1801, in-8. = *L'abbé Goschler*. Mozart, vie d'un artiste chrétien au XVIII[e] siècle, extraite de sa correspondance authentique, traduite et publiée pour la première fois en français. — Paris, 1857, in-12. = *J. Goschler*. Mozart, d'après de nouveaux documents. — Paris, 1866, in-8. = *F. Halévy*. Derniers souvenirs, *ut suprà*. = *Alex. Oubilicheff*. Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart. — Moscou, 1843, 3 vol. gr. in-8. = *A. Sowinski*. Histoire de W.-A. Mozart. Sa vie et son œuvre d'après la grande biographie de G.-N. de Nissen. — Paris, 1869, gr. in-8. = *Winckler*. Notice biographique sur J.-C.-W.-Théophile Mozart. — Paris, an IX, in-8 de 48 p.

ONSLOW. — *Halévy*. Notice sur Georges Onslow. — Paris, 1855, in-4. — Elle est recueillie dans les Souvenirs et Portraits. — Paris, 1861, in-12.

PAER. — *Castil-Blaze*. Paer.— Paris, in-8. (Extrait de la *Revue de Paris* du 7 oct. 1838.) = *Antony Deschamps et Thomas Massé*. Paer et Rossini. — Paris, 1820.

PAISIELLO. — *Lesueur*. Notice sur le célèbre compositeur Paisiello. — Paris, 1816, in-8. = *Quatremère de Quincy*. Notice historique sur la vie et les ouvrages de Paisiello. — Paris, 1817, in-4.

PERGOLÈSE. — *Boyer*. Notice publié dans le *Mercure* de 1772.

PICCINNI. — *Ginguené*. Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni. — Paris, 1801, in-8.

RAMEAU. — *Chabanon*. Éloge de M. Rameau. — Paris, 1764, in-8. = *Farrenc*. Trésor des pianistes (1[re] livraison). = *Maret*. Éloge historique de M. Rameau. — Dijon, 1765, in-8.

REICHA. — *J.-A. Delaire*. Notice sur Reicha, musicien compositeur et théoriste, avec portrait et mausolée gravés par Dien et Normand. — Paris, 1837, in-8.

ROSSINI. — *** Vie de Rossini, célèbre compositeur, membre de l'Institut. — Anvers, 1839, in-12.= *Azevedo*. G. Rossini. Sa vie et ses œuvres.— Paris, 1865, gr. in-8. = *Beyle* (sous le pseudonyme de *Stendhal*). Vie de Rossini.— Paris, 1822 et 1824, in-8. = *Bettoni*. Rossini et sa musique. — Paris, 1836, gr. in-8. = *Beulé*. Éloge de Rossini. — Paris, 18 décembre 1869, in-4. = *Escudier frères*. Rossini, sa vie et ses œuvres.— Paris, 1854, gr. in-18.= *L. de Loménie*. M. Rossini. — Paris, 1842, in-8. = *Œttinger*. Rossini, l'homme et l'artiste, traduit par P. Royer. — Bruxelles, 1858, 3 vol. in-18. = *Papillon*. Lettre critique sur Rossini. — Paris, 1823, in-8. = *A. Pougin*. Rossini. Notes, impressions, souvenirs, commentaires. — Paris, 1872, in-8. — On y trouve des documents nouveaux et plusieurs lettres inédites de Rossini. = *Stendhal* (*Beyle*). Vie de Rossini. — Paris, 1854, in-18.

SCHUBERT (Fr.) — *H. Barbedette*. François Schubert : sa vie, ses œuvres, son temps. — Paris, 1866, 1 vol. gr. in-8.

SPONTINI. — *L. de Loménie*. M. Spontini, par un homme de rien. — Paris, 1841, in-12. = *Ch.-Fréd. Muller*. Spontini et Rellstab. — Berlin, 1833, in-16. — *Œttinger*. Spontini. — Leipzig, 1843, in-16. = *Raoul-Rochette*. Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Spontini. — Paris, 1852, in-4.

THOMAS (Ambroise). — *Léon Escudier*. Mes souvenirs.

VERDI. — *Léon Escudier*. Mes souvenirs.

WAGNER. — *Ch. Baudelaire*. Richard Wagner et Tannhauser à Paris. — Paris, 1861, in-12. = *Champfleury*. Richard Wagner. — Paris, 1860, in-8.

WEBER (Ch.-M. DE). — *H. Barbedette*. Weber. Essai de critique musicale. — Paris, 1862, in-8.

VI. — JOURNAUX. REVUES. ÉCRITS PÉRIODIQUES.

L'Agenda historique et chronologique des théâtres de Paris.— Paris, 1735-1737, in-12.

L'Almanach musical. — Paris, 1775-1783.

Mathon de la Cour l'interrompit en 1779, mais Luneau de Boisgermain le reprit en 1781.

L'Art musical. — Paris, 1860 et années suiv., petit in-fol.

Le Calendrier musical universel (rédigé par Framery). — Paris, 1788-1789.

Le Courrier des Spectacles. — Paris du 18 nivôse an V au 31 mai 1807 (2762 numéros in-4).

Le Courrier des Théâtres (rédigé par Charles Maurice). — Paris, 12 avril 1823.

Il débute par le numéro 1596 parce qu'il fait suite au *Journal des Théâtres* qui, du 3 avril 1820 au 11 avril 1823, eut 1595 numéros.— *Le Courrier des Théâtres* cessa le 14 mai 1842; il fut continué par les *Nouvelles des Théâtres* (juill.-sept. 1842), puis par *le Courrier des Spectacles*, du 21 sept. 1842 ou 31 mars 1849.

La France musicale. — Paris, 1838 à 1870, in-4 et petit in-fol.

La Gazette de France. — Paris, 1631-1792, 163 vol. in-4.

La Gazette des Beaux-Arts. — Paris, 1859 et années suiv., gr. in-4.

La Gazette musicale de Paris. — Paris, 1834, in-4.

Depuis le 1er novembre 1835, ce journal, qui continue à paraître tous les dimanches, a pris le titre de *Revue et Gazette musicale de Paris.* A partir de 1841, on en a élargi le format, et, en 1845, il est devenu in-folio.

Journal de musique historique, théorique, pratique. — Paris, juillet 1764-1778, in-8.

Fondé par Mathon de la Cour, repris par de Framicourt et plusieurs fois interrompu, il fut rédigé finalement par Framery.

Journal de Paris. — Paris, 1er janvier 1777-1811, 17 vol. petit in-4; et Paris, octobre 1811-1826, 31 vol. gr. in-4.

Le Ménestrel. — Paris, 1833 et années suiv., in-fol.

Le Mercure de France. — Paris, 1672-1820.

Pour les détails sur cette collection de 1772 volumes, voir le catalogue de la Bibliothèque nationale, *Histoire,* t. IV, pp. 350 et suiv.

La Revue musicale, de Fétis. — Paris, 1827-30, in-8, et 1831, 32 et 1833, in-4.

Revue de la Musique religieuse, populaire et classique, de Danjou. — Paris, 1845 à 1848, 4 vol. in-8.

Revue des Deux-Mondes. — Paris, 1830 et années suiv., gr. in-8.

Les Spectacles de Paris. — Paris, 1752-1793, in-18.

Les Tablettes de Polymnie, journal consacré à tout ce qui intéresse l'art musical. — Paris, 1810-11, in-8.

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre IV.

Chapitre V.

Chapitre VI.

Chapitre VII.

Chapitre VIII.

Chapitre IX.

Chapitre X.

Appendice.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE.

Typographie Ambroise Firmin Didot, rue Jacob, 56.